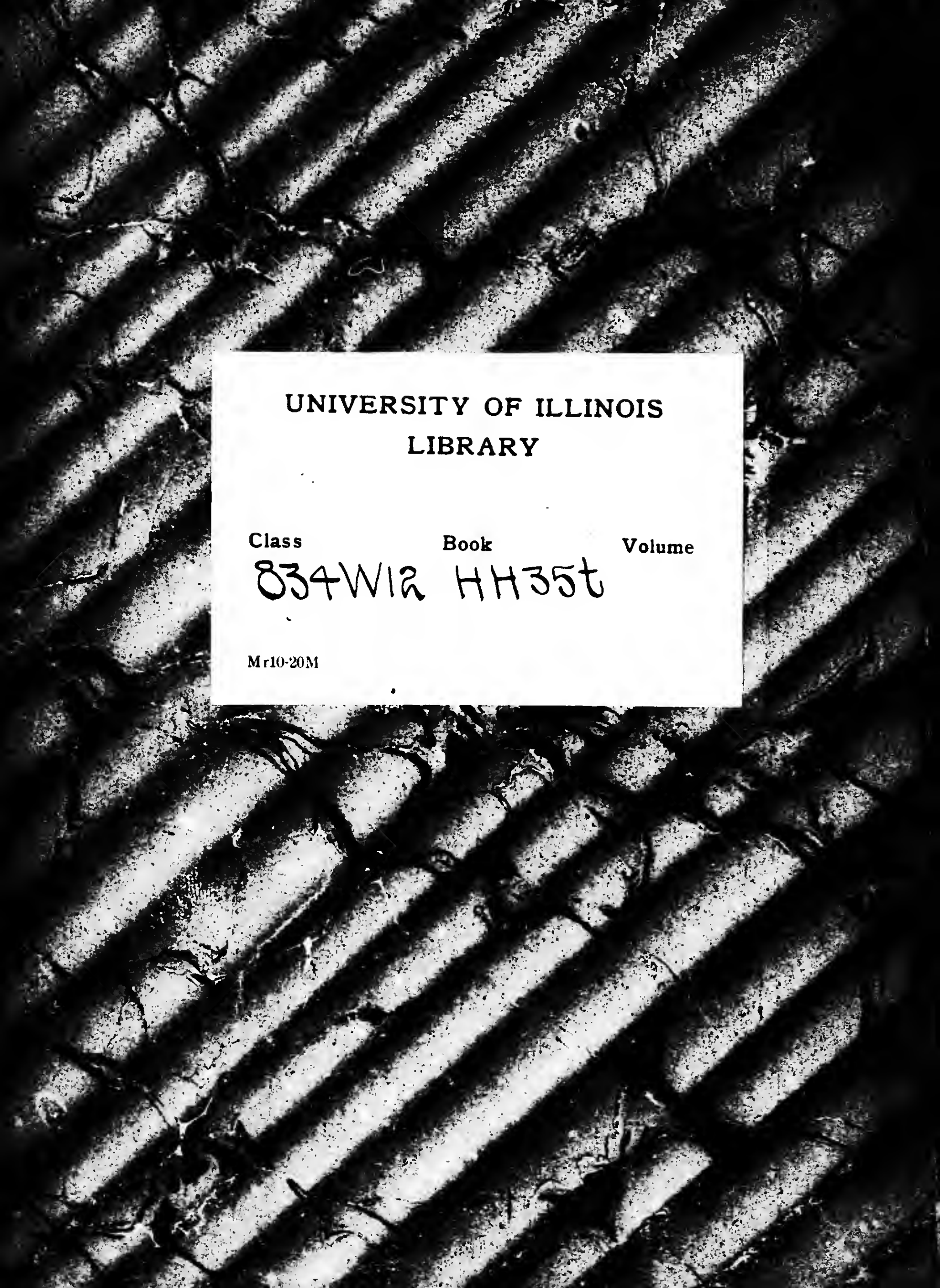
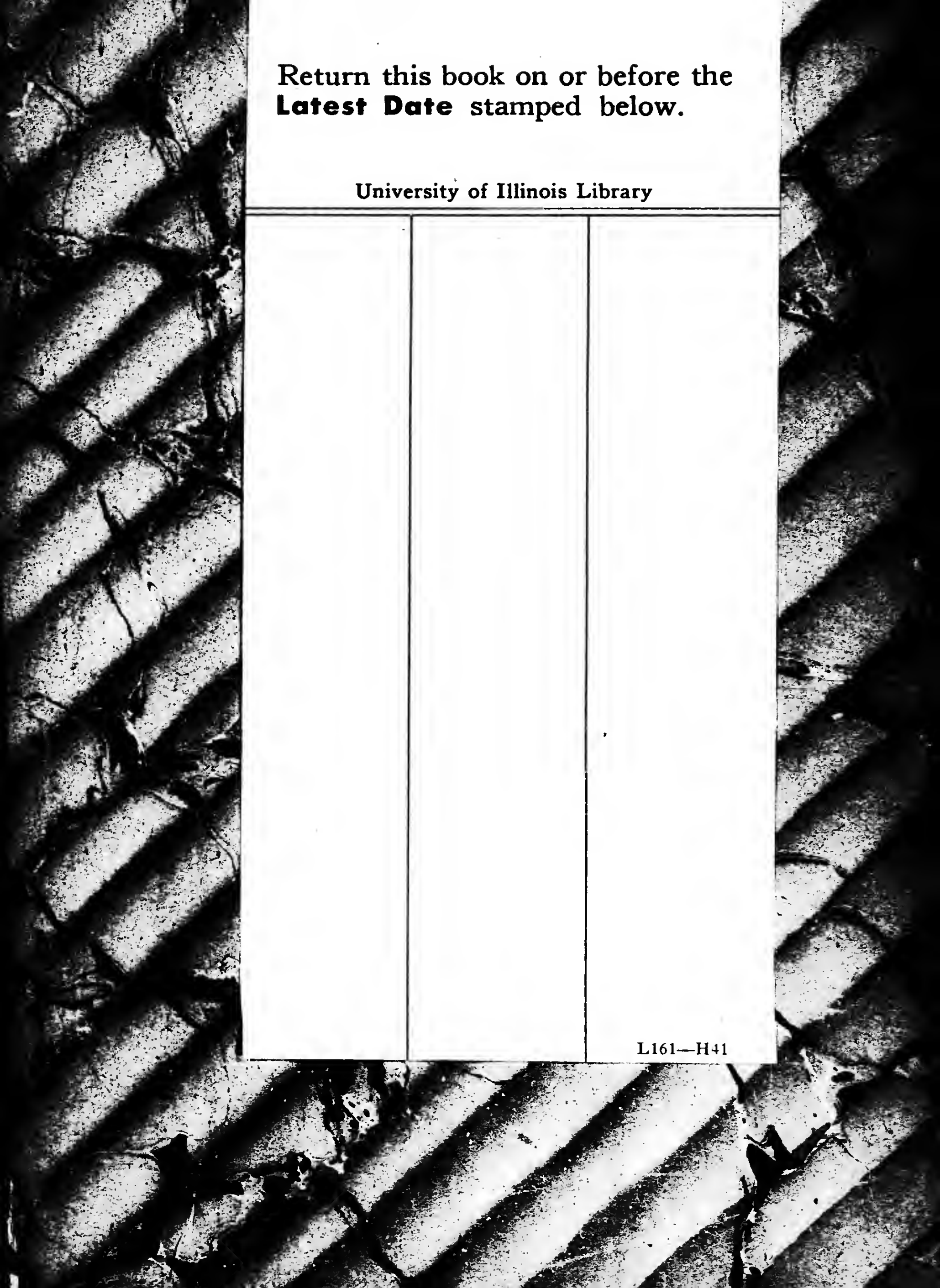


UNIVERSITY OF ILLINOIS
LIBRARY
Class
Book
Volume
834W12
HH35t
Mr10-20M



TÉTRALOGIE — TRISTAN ET ISEULT — PARSIFAL

TROIS MOMENTS DE LA PENSÉE

DE RICHARD WAGNER

DU MÊME AUTEUR :

L'idée de Dieu dans Voltaire et dans Renan. 1 broch. in-8°. 2 fr.

Platon et Darwin. Dialogue philosophique. 1 broch. in-8°...... 1 fr.

MARCEL HÉBERT

TÉTRALOGIE — TRISTAN ET ISEULT — PARSIFAL

TROIS MOMENTS DE LA PENSÉE

DE

RICHARD WAGNER



PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
(SOCIÉTÉ ANONYME)
33, RUE DE SEINE, 33
1894

TÉTRALOGIE — TRISTAN ET ISEULT — PARSIFAL

TROIS MOMENTS DE LA PENSÉE

DE RICHARD WAGNER

CHAPITRE PREMIER

L'ŒUVRE DE WAGNER ET SON IDÉE DIRECTRICE

Nous laissons à d'autres plus experts dans les choses de l'art le soin d'apprécier comme il le mérite le génie musical de Richard Wagner, cette faculté qu'il a possédée à un degré rare de saisir et de traduire dans leurs moindres vibrations les mouvements de l'âme, d'incarner les sentiments et les caractères en d'inoubliables thèmes qui se modifient, se développent, s'entremêlent, s'organisent, s'adaptent enfin aux diverses circonstances à la façon des êtres vivants. Que Wagner soit un créateur, ceux-là seront seuls à le contester qui apportent dans l'examen de son œuvre leurs préjugés ou leurs ignorances.

Mais une aussi riche nature se présente à nous sous des aspects multiples et variés. L'artiste en Wagner est doublé d'un philosophe. Jamais, en effet, Wagner ne cessa de se préoccuper du sens de la vie et de chercher une solution à l'universelle énigme.

Cette solution qu'il entrevoyait, il crut de son devoir de la rendre accessible à tous. Il essaya de la dégager des formules abstraites et de la traduire en un langage artistique que chacun pût comprendre.

Wagner ne se dissimulait point les difficultés d'une pareille tâche. Il fut de ceux qui ne reculent devant aucune privation, aucune souffrance, à la seule pensée qu'ils poursuivent une fin supérieure et que leur vie est une œuvre sainte, un sacrifice douloureux, mais fécond, à l'idéal.

L'œuvre et la mission de ma vie, tel est le titre, bien significatif, d'une courte autobiographie que fit publier Wagner quatre ans avant sa mort [1]. En la complétant par la *Lettre sur la musique* [2], on possède un résumé fidèle des idées dispersées dans les dix volumes de ses œuvres choisies [3].

Wagner racontait un jour l'émotion profonde que lui avait causée le souvenir de Luther dès l'âge de huit ans, lorsqu'il était venu chez son oncle à Eisleben ville natale du grand réformateur. « Mon instinct d'enfant, disait-il, ne m'avait point trompé. N'ai-je pas eu à prêcher un nouvel évangile artistique ? N'ai-je pas dû subir, pour sa cause, toutes sortes d'insultes et répondre, moi aussi : C'est ma conviction, je n'en puis changer, Dieu me soit en aide ! »

Et ce n'était point, ainsi qu'on pourrait le croire, l'ambition ou l'arrogance qui lui inspiraient de telles paroles. Ceux qui connaissent les détails de la vie de Wagner savent avec quelle énergie, quel indomptable courage il lutta pendant de longues années contre la pauvreté, les affronts, les contradictions, afin de réaliser ce qui apparaissait comme un devoir sacré à sa conscience d'artiste.

« Je voyais, disait-il, dans l'opéra une institution dont la destination spéciale est presque exclusivement d'offrir une distraction, un amusement à une population aussi ennuyée qu'avide de plaisir ; je le (l'opéra) voyais, en outre, obligé de viser au résultat pécuniaire pour faire face aux dépenses

1. *L'œuvre et la mission de ma vie*, traduction par Edmond Hippeau, imprimerie Schiller, Paris, 1884. Cette autobiographie parut dans la *North American Review* en juillet et août 1879.

2. En tête de *Quatre poèmes d'opéras*, parus en 1860 ; 2e édition, Paris, 1893, Calmann-Lévy.

3. *Gesammelte Schriften und Dichtungen* von Richard Wagner, 2e édition ; 10 vol. in-12, Leipzig, 1887-88, E.W. Fritzsch. Nous désignerons ce recueil par les lettres G. S.

que nécessite l'appareil pompeux qui a tant d'attraits; et je ne pouvais me cacher qu'il y eût une vraie folie à vouloir tourner cette institution vers un but diamétralement opposé, c'est-à-dire l'appliquer à arracher un peuple aux intérêts vulgaires qui l'occupent tout le jour, pour l'élever au culte et à l'intelligence de ce que l'esprit humain peut concevoir de plus grand [1]. » Il fut un temps où « les poëmes les plus profonds, ceux d'un Eschyle ou d'un Sophocle, pouvaient être proposés au peuple et assurés d'être parfaitement entendus[2] » : à quelles raisons attribuer un si lamentable changement? Il y a d'abord les causes *sociales* : la Rome antique par sa tyrannie, le christianisme par son ascétisme, l'industrie moderne par cette soif du luxe et du gain qui a gagné jusqu'aux artistes, ont étouffé l'art en détournant l'esprit humain de la contemplation et de la jouissance des forces de la nature [3]. Puis les causes plus spécialement *esthétiques*, et tout d'abord « la séparation, l'isolement des différentes branches de l'art réunies autrefois dans le drame complet[4] ». *L'Œuvre d'art de l'avenir*[5] embrassera de nouveau dans une merveilleuse synthèse tous les arts particuliers : la poésie y complètera la musique en formulant les idées avec une précision que les mélodies les plus délicates ne sauraient atteindre ; la musique exprimera les mille et mille nuances de sentiment que la parole et l'action scénique ne pourraient traduire. L'orchestre ne sera plus « une monstrueuse guitare pour accompagner les airs » [6], mais un véritable personnage présent à toute l'action et la traduisant en émotions vives, tour à tour commentant, rappelant ou prédisant les événements. La puissance d'expression sera portée ainsi à ses dernières limites. Beethoven l'avait compris : dans sa *Neuvième symphonie*, il fit de la parole « le faîte et le couronnement de son édifice sonore....

1. *Lettre sur la musique*, p. XXII.
2. *Ibid.*
3. Cfr. *Art et révolution*, compos. en 1849. G. S. Tome III.
4. *Lettre sur la musique*, p. XXV.
5. *L'œuvre d'art de l'avenir*, compos. en 1850. G. S. Tome III.
6. *Lettre sur la musique*: p. LXXIII.

Cette symphonie est l'évangile humain de l'art futur[1]. »

Il n'est pas un inspiré qui n'ait eu ses heures de trouble et de tentation. Pendant les années 1839-1842, Wagner sembla hésiter un instant. Il vivait à Paris avec sa première femme, la douce et dévouée Minna, dans un complet dénûment : ne valait-il pas mieux, comme tant d'autres, sacrifier aux goûts du public, ne s'adresser qu'à l'imagination, aux sens, et acquérir une célébrité facile et fructueuse? Affaibli par les privations, presque à jeun depuis plusieurs jours, il entre au Conservatoire ; on jouait la *Neuvième symphonie*. L'idéal un instant obscurci réapparaît dans sa première splendeur ; son éclat ne devait plus subir la moindre éclipse. Aussi, à quelque temps de là, comme l'éditeur Schlesinger offrait à Wagner de composer une pièce pour un théâtre des boulevards, pièce dont la donnée devait être légère, amusante, « sans rien de sérieux », il eut beau insister et faire valoir toute espèce de considérations ; Wagner rejeta cette offre qui peu auparavant l'eût comblé de joie et répondit fièrement par les paroles de Schiller : L'artiste n'est pas un bambin qui doive recevoir les leçons de ses contemporains, c'est à lui de les instruire !

Mais quels sujets permettront à Wagner de donner à ses auditeurs cet enseignement à la fois profond et populaire, qui doit remplir d'enthousiasme l'ignorant comme le penseur? Empruntera-t-il la matière de ses drames à la légende, ou à l'histoire? De ces deux thèmes : Frédéric Barberousse ou Siegfried, lequel choisira-t-il[2]? Pour assurer la vraisemblance de l'action, il faut, quand il s'agit d'un prince, d'un conquérant, tenir compte d'une foule d'éléments particuliers se rattachant à un certain pays, à une certaine époque, lesquels n'ont aucune valeur aux yeux du penseur. Où trouver « l'élément purement humain » dégagé de toutes conventions et de toutes contingences?

Dans le *mythe*, ce « poëme primitif et anonyme du peuple », que « nous voyons à toutes les époques repris, re-

1. *L'œuvre d'art de l'avenir*, G. S., t. III, p. 96.
2. Cfr. *Communication à mes amis*, G. S., t. IV, p. 311.

manié sans cesse à nouveau par les grands poëtes des périodes cultivées [1] ». L'immense avantage du mythe, de la légende, à quelque époque ou nation qu'ils appartiennent, c'est de « comprendre exclusivement ce que cette époque et cette nation ont de purement humain et de le présenter sous une forme originale très saillante, et dès lors intelligible au premier coup d'œil ». Cette « simplicité de l'action permet de ne pas s'arrêter du tout à l'explication des incidents extérieurs, et elle permet d'autre part de consacrer la plus grande partie du poëme à développer les motifs intérieurs de l'action [2] ».

Motifs intérieurs de l'action, éléments purement humains..., à ces mots on reconnaît le philosophe ; mais Wagner ne s'arrête pas à des spéculations oiseuses, à de stériles contemplations : grâce à ces éléments « purement humains », il espère créer une forme d'art supérieure à celle même des Grecs, la « forme idéale, purement humaine, affranchie de toute entrave de mœurs nationales, appelée par conséquent à transformer ces mœurs en mœurs purement humaines soumises uniquement aux lois éternelles [3] ».

Telle est l'idée directrice de l'œuvre de Richard Wagner. Qu'il y ait dans ces vues sublimes une part d'exagération, d'illusion, nous le dirons plus loin. On ne saurait, en tous cas, refuser à Wagner l'élévation de la pensée et la noblesse du caractère. Au début de sa carrière, il exprimait sous cette forme humoristique sa foi sainte en l'idéal : « Je crois en Dieu, en Mozart et en Beethoven ; je crois aussi en leurs disciples et en leurs apôtres...; je crois en la sainteté de l'esprit et en la vérité de l'art un et indivisible...; je crois que cet art est de source divine, et qu'il vit dans le cœur de tous les hommes illuminés par la lumière céleste... ; je crois en un jugement dernier, où seront condamnés à des peines terribles tous ceux qui, en ce monde, auront osé trafiquer de l'art sublime et chaste, tous ceux qui l'auront souillé et dégradé par la bassesse de leurs sentiments, par leur vile

1. *Lettre sur la Musique*, p. XXXII.
2. *Ibid.*, p. LVIII et LIX.
3. *Ibid.*, p. XVI.

convoitise pour les jouissances matérielles. Je crois qu'en revanche, les disciples fidèles du grand art seront glorifiés, et qu'enveloppés d'un céleste tissu de rayons, de parfums, d'accord mélodieux, ils retourneront se perdre, pour l'éternité, au sein de la divine source de toute harmonie [1]. »

1. *Ein Ende in Paris*, G. S. Tome I, p. 135.

CHAPITRE II

INSPIRATION ET THÉORIE.

Que Wagner soit un *penseur*, personne ne saurait en disconvenir. Seule la théorie du drame musical dont nous avons résumé les points principaux suffirait à le prouver.

Mais est-ce bien là un éloge ? Un artiste doit-il être autre chose qu'un artiste ? Le beau n'est-il pas une « fin en soi » ? Est-il permis de le subordonner à un intérêt même supérieur, social ou religieux ? L'art, c'est la réalité vivante, la fleur fraîchement épanouie ; la théorie, c'est l'abstraction sèche et froide, la fleur soigneusement étiquetée, mais jaunie, de l'herbier.

Nous ne prétendons pas, assurément, que l'idéal artistique en Wagner ait été sacrifié aux vues philosophiques. Voyez-le plutôt pétrissant d'une main puissante ces trois éléments expressifs : musique, parole, plastique, et façonnant des êtres auxquels il communique une vie si intense ! Telle se manifeste chez lui l'activité spontanée ; la réflexion qui analyse et saisit le *procédé* ne vient qu'ensuite. « Quand j'ai choisi un sujet, écrit-il à Charles Gaillard, je ne commence pas, comme on le fait généralement, par écrire le drame, par faire les vers, pour réfléchir ensuite au moyen de mettre de la bonne musique sur ces vers. Je travaille tout autrement. Aucun sujet ne m'attire s'il ne se présente à moi *tout entier* ; il doit m'apparaître non seulement dans sa contexture littéraire, mais dans sa contexture musicale. Avant d'écrire un seul vers, je dois déjà être grisé par le *parfum musical* de ma création ; j'ai dans la tête tous les tons, tous les motifs caractéristiques, si bien que plus tard, quand les vers sont terminés et les scènes arrangées, je puis

dire que l'opéra est terminé[1]. » Wagner raconte lui-même combien il fut étonné d'avoir inconsciemment reproduit le motif qui accompagne l'apparition d'Elsa sur le balcon, quelques pages plus loin, juste au moment où Elsa revient et se dirige vers le temple[2]. Et, parlant de *Tristan et Iseult* : « On peut, dit-il, apprécier cet ouvrage d'après les lois les plus rigoureuses qui découlent de mes affirmations théoriques[3]. Non pas qu'il ait été modelé sur mon système, car j'avais alors oublié absolument toute théorie ; je me mouvais avec la plus entière liberté, la plus complète indépendance de toute préoccupation théorique; et pendant la composition, je sentais de combien mon essor dépassait même les limites de mon système. Croyez-moi, il n'y a pas de félicité supérieure à cette parfaite spontanéité de l'artiste dans la création, et je l'ai connue, cette spontanéité, en composant mon *Tristan*[4]. »

Au contraire, Wagner ne parle de son état d'âme pendant la période où il composa ses écrits *théoriques* que comme d'un « état anormal, ... violent », qui « infligeait à son cerveau un étrange supplice ». « Dieu me préserve d'y retomber jamais[5] ! » ajoute-t-il.

A ceux qui reprochent à Wagner d'avoir subordonné l'art à quelque autre fin sociale ou métaphysique, nous répondrons par cette simple observation : un bon nombre des admirateurs de Wagner sincères, enthousiastes, mais qui n'ont pas approfondi ses ouvrages, n'ont qu'une idée très vague du noble but auquel il a consacré sa vie. C'est donc que, dans son œuvre, indépendamment du but idéal, la musique a sa pleine valeur comme musique, la poésie comme poésie, la plastique comme plastique. Voilà bien l'art pour l'art que l'on réclame. On aurait vraiment mauvaise grâce à se

1. Cfr. Kufferath, *La Walkyrie*, p. 58.
2. Cfr. Kufferath : *Lohengrin*, p. 134.
3. M. Chamberlain (*Rev. wagn.*, 3e année, p. 240) fait observer que le traducteur (Challemel-Lacour) aurait dû dire : « Il est permis d'exiger de *Tristan* que cette œuvre soit une expression rigoureuse de tout ce qui découle de mes affirmations théoriques ».
4. *Lettre sur la musique*, p. LV.
5. *Ibid.*, p. XLV.

plaindre de ce que, par leur réunion même, la puissance expressive de ces trois langages esthétiques se trouve décuplée et que, parmi ce prestige des formes, une idée vienne à jaillir.

En quoi, d'ailleurs, l'idée pourrait-elle préjudicier à la valeur d'une œuvre d'art? L'idée est une abstraction, soit; mais il en est de même de la beauté isolée de l'ensemble où elle se manifeste. Le beau n'est, comme le vrai, qu'un aspect de la réalité. La réalité, c'est la vie; cette vie, en ses manifestations harmonieuses et intenses, impressionne-t-elle la sensibilité? C'est l'émotion esthétique. Se traduit-elle en représentation dans notre intelligence? C'est l'idée. Or le propre de la nature humaine, son honneur et sa dignité, c'est que l'émotion la plus agréable, la sensation la plus raffinée ne la peuvent contenter. La satiété, le dégoût suivent de près le plaisir qui n'est que plaisir; il faut qu'il se complète et s'achève par l'éveil des modes supérieurs de la pensée.

Jouissance de choix, jouissance de luxe, se distinguant des autres sensations comme la note de la gamme se distingue du bruit discordant, l'esthétique ne serait pas autre chose si, par une synthèse habile, l'artiste, en même temps qu'il charme la sensibilité, n'offrait à la raison et à la conscience leur aliment idéal.

Wagner l'a compris. C'est à l'homme tout entier, corps et âme, qu'il s'adresse, comme l'ont fait tous les grands artistes auxquels l'humanité a voué une éternelle et reconnaissante admiration. « Le théâtre, dit-il très justement, est un abîme de possibilités, depuis les plus ignobles jusqu'aux plus sublimes; les plus grands poëtes ne se sont approchés de cet abîme redoutable qu'en frémissant d'épouvante et d'horreur; ils ont découvert les lois profondes, les formules sacrées qui permettent au génie de conjurer les démons qui s'y cachent. » Et il cite à ce sujet Eschyle, Calderon, Shakespeare, Gœthe, Schiller, Mozart et Beethoven. « Mais, ajoute-t-il, dès que les grands et saints magiciens s'éloignent du gouffre, on y voit danser les furies de la trivialité, de la concupiscence la plus abjecte, des passions les plus hideu-

ses, les gnomes grossiers de la jouissance la plus déshonorante[1]. »

De là ses vœux ardents pour la réalisation de l' « art pur », en opposition à l'art diminué, dégradé, de ceux qui, renonçant à leur noble mission, au lieu de former, d'élever le goût du public, consultent ses appétits ou ses caprices, et, jaloux d'une vaine popularité, obéissent aux grossières exigences de la foule. De là encore des sorties excessives parfois contre la musique italienne, contre Rossini « qui, laissant complètement de côté le but dramatique de l'opéra, mit au contraire en relief et développa exclusivement l'élément frivole et purement sensuel inhérent à ce genre[2] ». De là enfin son admiration pour l'art allemand, tout imprégné d'idéalisme et où l'influence du plaisir sensuel est contrebalancée par ce qu'il appelle si bien « l'énergie spirituelle », « la passion profonde..... de l'âme proprement dite[3] ».

On ne saurait réduire l'impression produite par l'œuvre d'art à une « série de sensations »: sans doute, la sensation est un élément nécessaire, mais elle doit être transformée, transfigurée par l'idéal. Voilà la grande vérité philosophique à laquelle Wagner n'a cessé de rendre témoignage ; aussi, lorsque, à la fin de sa carrière, il envoyait à ses amis d'Amérique « l'histoire de son idéal et l'histoire de sa vie[4] », aurait-il pu ajouter : Ces deux histoires n'en font qu'une.

1. Cité par Hippeau, p. 81 et tiré de *Art allemand et politique allemande*, G. S., tome VIII, p. 60, 61.

2. Wagner, *Souvenirs*, trad. de Camille Benoit (Charpentier, 1884) : *Mes souvenirs sur Spontini*, p. 106. Cf. même volume, p. 233, les curieuses pages : *Un souvenir de Rossini.*

3. Ibid., *Mes souvenirs sur Schnorr*, p. 216, 217.

4. *L'œuvre et la mission de ma vie* ; fin.

CHAPITRE III

EXAGÉRATIONS ET ILLUSIONS.

Deux années avant la guerre de 1870, Wagner publiait, sous ce titre : *Art allemand et politique allemande*, un ouvrage où se trouvait développée cette pensée de Constantin Frantz [1], que la civilisation française est une « civilisation matérialiste », et que, « de tous les pays du continent, l'Allemagne seule possède les dispositions, la vigueur d'esprit et la force d'âme requises pour faire prévaloir une culture plus élevée, contre laquelle la civilisation française n'aura plus aucun pouvoir ».

Généraliser ainsi à outrance et attribuer à l'esprit français les défauts qui pouvaient être ceux d'une époque de grande prospérité matérielle, opposer, sans distinctions, sans nuances, l'art allemand à l'art français, c'est là une exagération tellement évidente qu'on peut se passer de la combattre.

On ne manquera pas de rapprocher de ces déclamations le fameux pamphlet : *Une capitulation* écrit à une de ces heures fatales où les esprits surexcités ne songent plus à mesurer leurs paroles [2].

1. Auteur des *Recherches sur l'équilibre européen* ; cité dans l'*Œuvre et la Mission*, etc., p. 69.

2. *Une capitulation* fut composée dès le commencement du siége, avant le bombardement, avant la famine; *et ne parut qu'en* 1873. On ne peut dire, par conséquent, que Wagner insulta à nos malheurs. Dans sa lettre à M. Gabriel Monod, Wagner fait observer qu'il l'écrivit, non dans l'intention « d'offenser ou de provoquer les Français », mais « de ridiculiser l'état du théâtre allemand », sur lequel on se bornait à produire des imitations serviles et maladroites des pièces françaises, au lieu d'œuvres conformes au génie national. Cfr. *Revue wagnérienne*, nos 8 et 9, 1885. La lettre à M. Monod est reproduite dans les *Souvenirs*, traduct. C. Benoît (Charpentier), p. 266.

Wagner, d'ailleurs, a pris soin de se réfuter lui-même. Cette patrie de l'art pur — il devait bientôt en faire une pénible expérience — n'était « qu'un idéal existant uniquement dans l'imagination et que la réalité était loin d'offrir[1] ». Il le vit bien au succès douteux qu'obtint le *Hollandais volant*[2], au faible concours que lui prêtèrent ses compatriotes, lors de l'érection du théâtre de Bayreuth[3]. En France, remarque-t-il à ce propos, on n'eût pas suspecté ses intentions, on aurait compris « que l'heureuse réalisation de cette entreprise serait un grand honneur national ». Et quelques semaines après les premières représentations de Bayreuth, en 1876 : « Mes représentations, écrivait-il, ont été mieux jugées et avec plus d'intelligence par les Anglais et les Français que par la plus grande partie de la presse allemande[4]. » Il avait déjà fait pareil aveu en faveur du goût français à propos de *Tannhæuser* même[5] et des *Maîtres-chanteurs*[6]. Enfin il écrivait quatre ans avant sa mort : « L'expérience d'une longue vie m'a appris à mes dépens que le plus sérieux soutien d'une cause si purement idéale ne peut pas être attendu du peuple en général tel qu'il existe aujourd'hui dans notre Allemagne unifiée[7]. »

Mais quittons ce terrain de rivalités mesquines, et avant d'aborder l'œuvre elle-même, faisons justice de certaines illusions de langage dont Wagner fut victime.

C'est d'abord cette singulière affirmation que « l'état de rêve porte bientôt (l'esprit) jusqu'à la pleine clairvoyance ; (et que) l'esprit découvre alors un nouvel enchaînement des phénomènes du monde que les yeux ne pouvaient apercevoir dans l'état de veille ordinaire : de là lui (à l'esprit) venait

1. *L'Œuvre*... ch. VII, p. 43.
2. *Ibid.*, p. 45.
3. *Ibid.*, ch. X, p. 77.
4. *Souvenirs*, p. 273.
5. *Ibid.*, p. 172. On pourrait croire que Wagner avait gardé rancune à la France de l'échec de *Tannhæuser* ; or cinq années après cet événement lamentable, Wagner songeait à se fixer en France, peut-être définitivement... Cfr. *Mélanges sur Richard Wagner*, par Albert Soubies et Charles Malherbe, Fischbacher 1892, p. 145.
6. *Musiciens, poètes*, etc. ; traduct. C. Benoît (Charpentier), p. 292.
7. *L'Œuvre*, etc., ch. XI, p. 91.

cette inquiétude qui le portait à demander sans cesse : pourquoi ? comme pour mettre fin aux terreurs qui l'obsédaient en face de l'incompréhensible mystère de ce monde qui lui est devenu maintenant si intelligible et si clair[1] ». Or le mythe et la légende ont la propriété de faire entrer facilement l'esprit en cet état de rêve qui s'achève dans l'enchantement de la poésie et de la musique.

Cela est vrai, sans doute ; mais que dire de l'assimilation du *rêve* à la *pleine clairvoyance*, et de l'apparition d'un « nouvel enchaînement des phénomènes du monde » ?

Evidemment, il faut prendre ici le mot *rêve* dans le sens de rêverie, de contemplation esthétique ; et nous voilà conduits à la doctrine de Schopenhauer et à sa définition de l'art : la contemplation des choses indépendamment du principe de raison et en particulier de l'enchaînement causal des phénomènes[2]. Dans cette contemplation, l'esprit s'élève de la connaissance vulgaire à l'intuition pure ; dès lors « tout se passe comme si l'objet (contemplé) existait seul.... Ce qui est connu, ce n'est plus la chose particulière en tant que particulière, c'est l'idée, la forme éternelle ; à ce degré, par suite, celui qui est ravi dans cette contemplation n'est plus un individu (car l'individu s'est anéanti dans cette contemplation même), c'est le sujet connaissant pur, affranchi du temps, de la volonté, de la douleur[3] ». Schopenhauer construit sur ce fondement toute une esthétique ; mais comment croire à cette intuition des formes éternelles, des archétypes, des idées, et à l'anéantissement de l'individu ? Ce sont là pures métaphores, que Wagner, hélas ! semble avoir prises à la lettre. A moins qu'il ne faille l'interpréter, lui aussi, et réduire la prétendue *clairvoyance* à une simple exaltation des forces imaginatives. Que la sensibilité avec ses formes indéterminées déborde de toutes parts les catégories

1. *Lettre sur la musique*, p. LVIII.
2. *Le monde comme volonté et comme représentation* (trad. Burdeau, Alcan), l. III, § 36.
3. *Ibid.* § 34. — Wagner, avant d'avoir lu Schopenhauer définissait déjà le poëte : « celui qui pénètre l'inconscient » : « Der Dichter ist nun aber der Wissende des Unbewussten, der absichtliche Darsteller des Unwillkürlichen ». *Oper und Drama* (1851) ; G. S. t. IV, p. 128.

logiques de l'entendement ; qu'on puisse, par suite, *sentir* plus qu'on ne saurait *penser* et *dire* ; que la musique offre, sous ce rapport, des moyens d'expression d'une incomparable puissance ; que le tempérament germanique, enfin, soit plus rêveur, plus contemplatif que le tempérament gaulois, nous n'avons garde d'y contredire ; mais il y a loin de là au mystère du monde « devenu si intelligible et si clair » !

Wagner, cependant, revient souvent sur cette idée [1] ; il appelle la musique « le plus surhumain de tous les arts, une seconde manifestation du monde, une révélation par les sons du mystère de l'existence [2] » ; elle ne représente pas les idées contenues dans l'apparence du monde, mais « elle est elle-même une idée du monde et une idée qui le renferme tout entier [3] ».

Nous retrouvons ici la pure doctrine de Schopenhauer [4]. De tels passages permettent bien, ce semble, de saisir le point précis où la pensée de Wagner dévie et tombe dans l'illusion.

Que la musique, avec ses lois propres et ses modes indéfiniment variés, soit *comme* un monde à part, nous ne le nierons point ; mais ici encore, gardons-nous de prendre une métaphore pour une réalité. Composée de sons, la musique est partie intégrante du monde phénoménal. Par les sentiments qu'elle traduit, elle est sans doute la manifestation d'un ordre de choses différent des phénomènes *physiques* ;

1. Glaube mir, des Menschen wahrster Wahn
wird ihm im Traume aufgethan :
all' Dichtkunst und Poeterei
ist nichts als Wahrtraum-Deuterei,

répond Hans Sachs à Walther, au troisième acte des *Maîtres-chanteurs*. — Voir plus loin, dans le chapitre sur la *Tétralogie*, § 2 ; ce qui est dit de Erda et de son « rêve pensant ».

2. *Musiciens*, etc. p., 68.

3. *Beethoven*, G. S. Tome IX, p. 105. Et plus loin, p. 108, il appelle la musique « die Offenbarung des innersten Traumbildes vom Wesen der Welt ».

4. « Ce qui distingue la musique des autres arts, c'est qu'elle n'est pas une reproduction du phénomène ; elle exprime ce qu'il y a de métaphysique dans le monde physique, la chose en soi de chaque phénomène ». Schopenhauer, *Le Monde*, etc., l. III, § 52, tome I, p. 274 ; Cf. aussi p. 273, 269.

elle sert à l'expression des phénomènes *psychologiques*, mais en aucune manière à la révélation de ce que Kant appelle la *chose en soi*, le *noumène*, cet x qui est le mystère insoluble de l'univers. Or Wagner a commis cette confusion [1] ; on le voit clairement dans ce passage sur Beethoven : « A celui qui alors eût vu Beethoven avec le regard de Tirésias, quel prodige ne se fût-il pas révélé : un monde marchant parmi les humains, l'*en soi* du monde sous une forme humaine et mouvante !... [2] »

Assurément, l'âme d'un Beethoven est un monde, mais elle n'est point l'*en soi* de l'univers. Si l'on en excepte l'obscure aperception de l'unité synthétique de notre activité, la vie de l'âme se résout en faits de conscience, de connaissance : phénomènes distincts des phénomènes physiques, mais phénomènes, et en aucune manière l'*en soi* du monde.

Il faut même avouer que ce ne sont pas toujours les sentiments les plus intimes et les plus universels, ceux qui permettent de hasarder quelque hypothèse sur le fond de l'être, que le musicien, l'artiste, éprouve et cherche à exprimer. Wagner, au contraire, vivant dans une constante préoccupation de ces profonds sentiments : idéal, justice, amour, qui sont ici-bas le dernier mot des choses, a pu croire que l'essence du monde s'était, en une certaine mesure, révélée à son esprit. L'illusion est tout à son honneur.

1. Schopenhauer fait constamment la confusion entre la volonté et la *chose en soi* ; dans les *Suppléments* ajoutés à son grand ouvrage, de longues années après la première édition, il a avoué son erreur et reconnu que la volonté n'est que le plus intime *phénomène* de la chose en soi. Cf. *Le Monde*, etc., t. III, ch. XVIII, p. 10.

2. *Beethoven*, G. S. T. IX, p. 92.

CHAPITRE IV

L'ANNEAU DU NIBELUNG OU TÉTRALOGIE.

§ 1. — *La thèse révolutionnaire.*

Wagner avait composé dès 1848 un poëme en trois actes : *La Mort de Siegfried* qui, développé, complété, devint ce magnifique drame : *L'Anneau du Nibelung* [1], dont le texte [2] fut imprimé en 1853 et communiqué à quelques amis seulement [3].

Ces dates ont leur importance. C'est, en effet, le 14 juin 1848 que Wagner prononça son fameux discours devant les membres de l'Union des Patriotes. Une année plus tard, dans les premiers jours de mai, éclatait l'insurrection de Dresde. Quelle part Wagner y prit au juste, nous laissons à ses biographes le soin de le déterminer [4].

1. *L'Anneau du Nibelung* est divisé en un prologue et trois parties destinées à être exécutées en quatre jours, de là son nom de *Tétralogie*. Nous désignerons les diverses parties par la lettre initiale : R. *Rheingold* (l'Or du Rhin) ; W. *Walküre* (la Valkyrie) ; S. *Siegfried* ; G. *Götterdämmerung* (Crépuscule des dieux) ; — nous renvoyons à l'édition Schott, Mayence et Paris, 1876.

2. La musique de l'*Or du Rhin* fut terminée en 1854 ; celle de la *Valkyrie* en 1856 ; celle de *Siegfried* en 1869 ; celle du *Crépuscule* en 1874.

3. Cfr. Biographie de Wagner par Nohl, ch. IV et les *notes chronologiques* de M. Chamberlain sur l'*Anneau du Nibelung. Rev. Wagnér.*, 3e année, p. 263.

4. Dans son ouvrage *Wagner as I knew him* (London-Longmanns, Green and Co. 1892), Ferdinand Praeger cite une lettre du Maître à Édouard Rœckel (frère d'Auguste) dans laquelle on lit ces paroles : « Bien que je n'eusse pas accepté de rôle spécial, cependant j'étais présent partout, surveillant activement l'entrée des convois.... Je fus activement engagé dans le mouvement révolutionnaire au moment de la lutte finale et ce fut un hasard si on ne me fit pas prisonnier avec Rœckel et Bakou-

Ce qui est au-dessus de toute discussion, c'est l'enthousiasme avec lequel il accueillit le mouvement réformiste. Toutefois, étant donné le sens habituel du mot, l'épithète de *révolutionnaire* ne saurait lui être appliquée sans quelques réserves. Pour s'en convaincre, il faut lire la lettre que Wagner adressait à Lüttichau, intendant des théâtres royaux de Dresde, trois jours après son discours à l'Union des Patriotes [1], où il reconnaît combien il a eu tort de proposer à un public si prosaïque « la poétique image » de la royauté telle qu'il la rêvait.

Quelle était précisément cette idéale conception du rôle futur de la royauté ? Le roi « le premier, le plus vrai républicain [2] » serait-il un simple président de République ? Ou bien, au contraire, faut-il se le représenter revêtu comme jadis d'un pouvoir absolu, dégagé des entraves parlementaires [3], mais tout dévoué aux intérêts de son peuple, entretenant avec lui de constants rapports, de telle sorte qu'il s'é-

nine ». M. Chamberlain a élevé contre l'authenticité de cette lettre et en général contre l'exactitude de la plupart des citations de Praeger des objections si fortes (Cfr. *Bayreuther Blætter*, année 1893, p. 201 et suiv.), que nous n'insérons ce passage que sous toutes réserves.

D'autre part, dans sa brochure *A Vindication* (London, Kegan Trench. 1892) composée, elle aussi, pour réfuter un grand nombre des assertions de Praeger, M. Ashton Ellis cite (p. 44) ces lignes tirées de la *Vie de R. Wagner* (Leipzig, Breitkopf, 1883, P. 162) par Richard Pohl : « R. Wagner ne monta pas sur les barricades ainsi qu'on l'a prétendu, mais il avait accepté la « direction musicale » de la révolution ; c'est lui qui surveillait le service des signaux, du tocsin. Il organisa aussi l'arrivée des convois et excitait les combattants par ses discours ».

Wagner ne fut point cependant un des *organisateurs* de l'émeute. Bakounine l'a expressément déclaré au cours de son procès : « Wagner n'a jamais été pour moi qu'un imaginatif, et bien que j'aie souvent parlé politique avec lui, cependant nous ne nous sommes jamais mutuellement entendus pour une action commune ». (Cité par Hugo Dinger, *Richard Wagner's geistige Entwickelung*, Leipzig, Fritzsch, 1892 ; t. I, p. 179).

1. Hugo Dinger (ouv. précité, p. 107) reproduit intégralement ce discours qui avait été déjà publié par Tappert dans la *Biographie* de R. Wagner (1883). M. Ashton Ellis, dans la brochure précitée, donne une traduction anglaise de la lettre si intéressante à Lüttichau.

2. Cf. H. Dinger, p. 124.

3. *Ibid.*, p. 128, 133. Bien remarquer que Wagner distingue avec soin *Kœnigthum* de *Monarchismus* la monarchie constitutionnelle dont il voulait l'abolition. Dans la lettre à Lüttichau, Wagner explique que s'il a prononcé son discours, c'est pour réfuter ce préjugé que l'idée même de République entraîne celle d'abolition de la Royauté.

tablisse entre la nation et le roi une sorte de coopération pour le bonheur commun ?

Du moins est-il certain qu'aux yeux de Wagner l'organisation actuelle de la société est vicieuse, foncièrement mauvaise et doit être modifiée de fond en comble pour faire place à un nouvel ordre de choses où se réaliseront à la fois la réforme sociale et la réforme artistique. Wagner ne les a jamais séparées.

Tel est le rêve auquel il fait allusion dans les lignes suivantes où il explique son attitude en 1849 : « La possibilité d'un changement radical dans la constitution de la société sembla se révéler soudain à moi... je me tournai donc vers le nouveau mouvement qui était si plein de promesses pour mon rêve. Mais, après un court examen de ces systèmes, je commençai à être troublé en me demandant si l'élément purement humain qui était le fondement de la révolution n'allait pas être perdu de vue au milieu des disputes prédominantes des partis sur la valeur des différentes formes de gouvernement, la différence entre elles étant, après tout, simple question de préférence [1] ».

On voit à quelle hauteur l'esprit de Wagner planait au-dessus des mesquines questions de partis : « Jamais, écrivait-il en 1851, jamais (jusqu'alors 1849) je ne m'étais occupé de politique, à prendre le mot dans son sens strict. Je me souviens que je ne donnai mon attention aux phénomènes du monde politique que dans la mesure où se manifestait en eux l'esprit de la révolution, c'est-à-dire la révolte de la nature humaine pure contre le formalisme politico-légal... C'est seulement lorsque je puis abstraire des phénomènes leur élément formel élaboré d'après les traditions des droits légaux et atteindre leur noyau interne d'essence purement humaine qu'ils excitent ma sympathie. Alors, en effet, je trouve pour m'entraîner le même motif qui me pousse, comme artiste, à rejeter la forme physique défectueuse du présent pour créer une nouvelle forme sensible qui réponde à la véritable essence de l'humanité — forme qui ne peut être

1. *L'œuvre et la mission de ma vie,* fin du ch. VII.

obtenue que par la destruction de la forme physique du présent, donc par la Révolution [1] ».

Conclusion que nous appellerions volontiers *anarchiste* si le nouvel ordre de choses ardemment désiré par Wagner n'était si différent de celui que poursuivent nos anarchistes actuels. On voit en tous cas dans quelle sphère idéale se mouvait sa pensée. Mais l'utopie contenant en germe le progrès à venir, les hommes *à idées* sont toujours suspects à ceux qui représentent l'ordre établi ; comme d'ailleurs par ses rapports avec Rœckel et sa conduite pendant l'émeute Wagner s'était gravement compromis, il fut exilé non seulement de Saxe, mais d'Allemagne.

Réfugié à Zurich, il y composa trois de ses œuvres théoriques les plus importantes : *Art et révolution*, *L'Œuvre d'art de l'avenir, Opéra et drame.* Ces travaux d'analyse et de critique, s'ils coûtèrent à sa nature, lui permirent du moins de « dégager son esprit de toute incertitude et de toute confusion » [2] et de prendre une pleine conscience du caractère particulier de son génie.

Dès lors cesse en lui toute hésitation. Il s'enfonce, voyageur hardi et infatigable, dans ces vieux mythes aussi mystérieux et touffus que les antiques forêts de Germanie. Il se sent redevenu « l'artiste vrai, sans entraves [3] ». La gaieté de Siegfried, la joie de vivre et d'agir, remplissent son propre cœur lorsque, après avoir ressoudé les deux tronçons du glaive : la musique et la poésie, il s'élance pour combattre le monstre : l'art faux, corrompu et corrupteur, et conquérir la vierge divine toute grâce et toute lumière, harmonie et vérité. Il entend, lui aussi, l'oiseau chanter dans la forêt, l'être aérien, « vivant symbole de l'âme [4] », qui lui module les grandes pensées sur un rythme mélodieux. Wagner, nous l'avons dit, avait rêvé ce beau rêve de justice et d'amour qui hante les esprits élevés et les cœurs généreux,

1. *Communication à mes amis*, G. S., t. IV, p. 308, 309.
2. *L'œuvre*, etc., ch. VIII, p. 62.
3. *Ibidem.*
4. Ernst, *Richard Wagner et le Drame contemporain,* ch. XVI, p. 254.

d'où sont sortis et sortiront pour la pauvre humanité toutes les améliorations et tous les progrès.

Ce rêve, il nous le raconte dans le discours du 14 juin.

Après avoir réclamé l'abolition des privilèges aristocratiques et l'établissement d'une sorte de suffrage universel : « Lorsque seront tombées, ajoute-t-il, les inimitiés, les jalousies qui séparent les différentes classes, et que tous ceux qui respirent sur notre chère terre d'Allemagne seront unis en un grand peuple libre, aurons-nous atteint le but ? Nous ne ferons que commencer. C'est alors qu'il faudra examiner hardiment, avec toute notre puissance de raisonnement, les causes de misère de l'état social actuel : le roi de la création, l'homme, avec ses hautes facultés physiques, morales, esthétiques, peut-il avoir été destiné par Dieu à être l'esclave d'un produit brut et inerte de la nature, du pâle métal ?

« L'argent [1] doit-il exercer sur l'homme, image de Dieu, une tyrannie assez dégradante pour asservir la noble et libre volonté humaine aux passions de l'usure et de l'avarice ? Tel est le premier combat que doit livrer l'humanité misérable et déchue pour reconquérir sa liberté. Cette guerre ne fera couler ni sang ni larmes. La victoire est assurée ; tous désormais seront convaincus de cette vérité : l'humanité atteindra le suprême bonheur quand tous les hommes actifs auxquels la terre peut donner la nourriture se réuniront mettant en commun leurs facultés si variées pour satisfaire, grâce à l'échange du travail, aux besoins les uns des autres et contribuer au bonheur général. Nous reconnaîtrons aussi que la société humaine est viciée dans son principe quand l'énergie des individus est restreinte et que leurs forces ne peuvent se développer librement, complètement... Nous verrons enfin que la société se maintient par l'activité de ses membres, et non par la prétendue activité de l'argent. Dieu nous aidera à démontrer et à appliquer ces principes. Alors s'évanouira comme un méchant esprit des ténèbres ce préjugé diabolique de l'argent. Avec l'argent disparaîtra

1. C'est l'*argent*, non la *propriété*, que Wagner attaque dans ce discours, où il déclare d'ailleurs rejeter l'utopie *communiste*.

sa séquelle honteuse des usures publiques et privées, des escroqueries du papier-monnaie et des spéculations frauduleuses. Ainsi se réalisera l'émancipation de la race humaine ; ainsi s'accomplira la pure doctrine du Christ, qu'on cherche à nous cacher sous la magie d'un dogme inventé à seule fin d'en imposer à un monde grossier de barbares simples d'esprit. »

N'est-ce pas là l'explication du thème étrange qui court d'un bout à l'autre de la Tétralogie et en fait l'unité : il faut rendre l'or aux filles du Rhin, rejeter le décevant métal au sein de la nature d'où on n'aurait jamais dû l'arracher ; c'est-à-dire : il faut supprimer la richesse, et du même coup la cupidité, l'ambition et les misères sans nombre qu'elles déchaînent sur le monde ? Le principe de ces calamités, en effet, c'est le dessèchement du cœur, la mort de tout désintéressement, de tout sentiment généreux, l'égoïsme enfin qu'engendrent fatalement la *richesse* et le *pouvoir*. Car, chose digne de remarque, Wagner ne sépare point la cupidité et l'ambition ; il ne s'agit pas seulement de l'or, mais d'une bague d'or assurant à qui la possède l'universelle domination.

Or à quel prix pourra-t-on la conquérir ? En renonçant à l'amour [1]. Et l'amour une fois éteint dans le cœur, on ne recule plus devant aucun crime : Fafner tue son frère Fasolt ; Mime, touché d'abord de compassion pour le malheur de l'infortunée Sieglinde, veut empoisonner, pour s'emparer de l'or fatal, Siegfried, l'enfant même qu'il a adopté et élevé ; Hagen, enfin, assassine lâchement le jeune héros. L'or porte

1. R., p. 16, 18, etc. — Il nous est impossible de donner ici une analyse des drames de Wagner ; nous renvoyons donc le lecteur à *Richard Wagner* par C. Mendès (in-12, Charpentier), et pour l'analyse psychologique des caractères et l'étude des sources à *L'art de R. Wagner* par Ernst (in-12, Plon), aux très intéressantes brochures : *Lohengrin*, *La Walkyrie*, *Siegfried*, *Parsifal* de Kufferath (Fischbacher). *Un pèlerinage à Bayreuth* par E. de S. Auban (in-12, Savine) contient une excellente appréciation de *Parsifal* et des *Maîtres chanteurs* ; les *Mélanges sur R. Wagner*, d'A. Soubies, un intéressant chapitre sur *les Fées*. Nous ne citons ici que des ouvrages faciles à lire. La bibliographie waguérienne est des plus considérables ; un catalogue général publié récemment comprend 9462 numéros.

malheur à ceux mêmes qui le touchent avec des mains pures et dont le cœur, comme celui de Siegfried, ne connaît point les calculs honteux. Combien forte la malédiction d'Albérich ! Combien vraie sa prophétie : Or brillant, pour qui voudra te posséder, plus de joie, plus de bonheur, mais les soucis cuisants et les jalousies terribles, la crainte, la terreur et la mort ! [1]

Mais rien n'égale, dans leur énergique concision, les dernières paroles de Brünnhilde [2], qui sont l'exact résumé de tout le poème : « Elle a passé comme un souffle la race des Dieux... Le trésor de ma science sacrée, je le livre au monde : le règne est fini des biens, de l'or et des pompes divines. Plus de maisons, de cours, de faste seigneurial ! Ils sont à jamais brisés, les liens trompeurs des sombres traités, la dure loi des mœurs hypocrites. Une seule chose subsiste, qui dans les bons et les mauvais jours nous rend heureux : l'Amour ! »

Telle est bien l'idée de Wagner, du Wagner révolutionnaire de 1849, l'ami de Rœckel et de Bakounine. Qu'on lise les tirades exaltées qu'il insérait alors dans le journal démocratique *Volksblætter* de Rœckel, en particulier cet article enthousiaste qui parut un mois à peine avant l'émeute de Dresde, véritable dithyrambe en l'honneur de la Révolution [3].

Il la représente portée sur l'aile de la tempête, la tête haute, environnée d'éclairs, tenant d'une main le glaive, de l'autre le flambeau, l'œil sombre, dur et menaçant ; et cependant, pour qui ose la regarder en face, quel jaillissement d'amour pur, quel rayonnement de bonheur ! Elle s'adresse à tous les souffrants, à toutes les victimes d'une société égoïste : « Je suis, dit-elle, la vie qui éternellement crée et rajeunit !.. Je viens détruire le pouvoir d'un seul sur tous, des morts sur les vivants, de la matière sur l'esprit ; je veux anéantir la puissance des potentats, de la loi et de la propriété. Que l'homme n'obéisse plus qu'à lui-même, que son

1. R., p. 60.
2. G. p. 85 : « *Nicht Gut, nicht Gold, noch gœttliche Pracht*, etc... ».
3. *Richard Wagner's geistige Entwickelung*, von Hugo Dinger, tome I, p. 233.

désir soit son unique loi et sa force tout son avoir ; car il n'y a de saint que l'*homme libre*, et il n'y a rien de plus grand que *lui* !... Désormais, plus de haine, d'envie, de malveillance, d'inimitiés ! Vous devez tous vous saluer comme frères ; et libres, libres dans votre volonté, libres dans vos actes, libres dans vos plaisirs, vous connaîtrez le prix de la vie ! Je suis le Dieu unique que reconnaissent tous les êtres, le grand Tout qui embrasse la nature entière et lui communique la vie et la joie ! »

C'est la même thèse que soutiennent de nos jours ceux qui prêchent le *retour à la nature*[1]. « Les lois disent-ils, ont été nécessaires : au commencement qu'ils étaient bipèdes, nos aïeux en usèrent comme béquilles. Elles les soutinrent jusqu'au point où nous sommes. Rejetons cet appareil désormais superflu et gênant. Les dogmes et les codes nous ont mis dans le sang la pitié et la justice : aujourd'hui que nous nous en sommes assimilés la meilleure part, ils ne font plus que nous embarrasser de leurs formules. C'est la pulpe des aliments assimilés. Expulsons ces détritus... Débarrassons-nous de cet énorme amas de fictions désormais sans sucs, préjugés dont nous sommes ralentis, qui entravent notre vue et déterminent des fautes fictives en même temps qu'ils légalisent de vrais crimes [2]. »

On comprend dès lors cette hardiesse si souvent reprochée à Wagner, d'avoir transporté sur la scène les amours illicites d'un frère et d'une sœur, Siegmund et Sieglinde. Sans doute, on pourrait observer que dans les mythes primitifs ces mariages entre jumeaux paraissent symboliser l'étroite connexion entre phénomènes simultanés [3] ; on pourrait ajouter que, d'après la Bible elle-même, l'espèce humaine a dû son

1. Quel admirable symbole du *retour à la nature* que ces eaux du Rhin envahissant la scène à la fin du *Crépuscule des dieux*, faisant disparaître à jamais les débris de l'ancien monde, spécialement la Bague et le Tarnhelm images des tyrannies et des hypocrisies de la civilisation actuelle !

2. Maurice Barrès, *L'Ennemi des lois*, p. 278, 280.

3. Dans le cas présent : le Printemps et l'Amour. Se rappeler qu'en allemand *amour* est du genre féminin. W. p. 21.

accroissement à des unions de ce genre ; mais ce serait esquiver la difficulté.

L'intention très nette de Wagner est d'établir un contraste entre l'amour vrai de deux êtres chez qui la communauté du sang n'est qu'un symbole de la parenté des âmes, et l'esclavage honteux auquel Hunding a soumis Sieglinde et que son égoïsme décore du nom de mariage.

Uniques représentants sur cette terre de la race divine, Siegmund et Sieglinde pouvaient seuls se comprendre. La même flamme céleste brillait dans leurs regards [1]. Leur amour, ce n'est pas le vulgaire *coup de foudre*, mutuelle obsession de deux êtres nerveux et débiles, mais bien l'immédiate sympathie, le don réciproque, irrévocable, de deux cœurs vivant de la même vie.

Fricka, la « protectrice du mariage et des serments sacrés [2] », dans une longue discussion avec Wotan, attaque violemment cette union de Siegmund et de Sieglinde. Celui-ci lui répond : « Qu'ont-ils donc fait de mal, ces jumeaux qu'unit l'amoureux printemps? L'amour les a ensorcelés ! » Et comme Fricka, mise hors d'elle par cette absence de sens moral, éclate en reproches : « Tu n'as jamais vu rien de pareil, reprend Wotan avec le plus grand calme, eh bien ! sois-en témoin aujourd'hui ; alors même que cela ne serait jamais arrivé, qu'importe? Sache ce qu'est une union spontanée ; souris à cet amour, et bénis le lien de Siegmund et de Sieglinde [3]. »

On a prétendu que Fricka symbolise la raison, la conscience morale [4]. Nous ne le croyons pas. Le véritable caractère de l'épouse stérile de Wotan se résume en ces mots: « Tu ne peux comprendre que ce qui se passe d'habitude [5]. »

1. W. pp. 6 ; 9 ; 16 ; 23.
2. « Der Ehe Hüterin — Um der Ehe heiligen Eid... ich klage ». W., p. 28.
3. W., p. 28, 31.
4. Dans une lettre à Uhlig (12 nov. 1851) Wagner dit que Fricka représente les *mœurs* (Sitte), ce qui n'est pas la même chose que la *morale* considérée sous son aspect idéal, absolu.
5. *Stets Gewohntes nur magst du versteh'n*. W., p. 31. — Les Ases dont Odin (= Wotan) était le chef avaient apporté la civilisation en Scandinavie et remplacé le règne de la force brutale par celui des traités, des

La convention, la tradition, envisagée par un esprit borné incapable d'admettre des exceptions et de corriger la lettre de la loi par une interprétation intelligente, la coutume maintenue, protégée, parce qu'elle est la coutume, et non point à cause de l'élément rationnel qu'elle peut renfermer, tel est son domaine.

Quant au mariage de Wotan et de Fricka, il s'explique aisément : le pur instinct (Wotan) serait un torrent dévastateur s'il n'était contenu, dirigé, par l'ensemble des conventions sociales. Mais, pour s'unir à Fricka, Wotan a dû sacrifier un de ses yeux [1] ; c'est-à-dire qu'il ne voit qu'*un* seul aspect des choses, l'aspect conventionnel, utilitaire ; l'*autre,* l'aspect vrai de la libre nature, lui échappe à jamais [2].

Pourtant Wotan a aimé Erda la Sagesse éternelle [3] ; il a fait effort vers l'intelligence ; aussi conserve-t-il comme un souvenir, une vague intuition d'un ordre de choses supérieur [4] où le mariage, par exemple, ne serait plus réglementé par des lois établies par les plus forts en vue de leurs commodités et de leurs intérêts : « Sacrilège, s'écrie-t-il, le serment qui unit deux êtres qui ne s'aiment point ! [5] » Fricka se voile la face, déclarant qu'envers et contre tous elle défendra les justes noces.

La scène serait comique si le redoutable problème qu'agitent les deux époux n'était, au fond, celui de l'amour libre, thèse chère à plus d'un réformateur, dont nous trouverons, du reste, au cours de ce poème, une réfutation inattendue.

Et non seulement la hiérarchie sociale, les lois, la propriété, le mariage seront modifiés, transformés par la Révolution ; l'ordre religieux lui-même sera renversé et détruit. Wagner inscrit en tête de la dernière partie de la

lois. Ils avaient en particulier interdit le mariage entre frère et sœur. On comprend dès lors le *cas* choisi par Wagner pour symboliser la réaction de la nature contre la loi.

1. R., p. 22. — G., p. 6 représente, au contraire, le mythe primitif.
2. W., p. 40 ; 76, 77 ; S. 49, 81.
3. S., p. 75.
4. W., p. 40.
5. W., p. 28.

Tétralogie ce titre significatif : *Crépuscule des dieux*[1]. Jusque-là le Dieu de Wagner, bien que conçu de façon un peu vague comme « le Dieu de la joie et du bonheur, le Dieu qui a créé la musique[2] », reste néanmoins distinct du monde, conscient, personnel ; mais — on reconnaît là l'influence de l'école hégélienne et des théories de Feuerbach[3] — il ne tarde pas à se confondre avec la force éternellement créatrice de la nature, qui trouve dans l'homme son expression suprême.

Wotan, le maître des dieux, disparaîtra, et avec lui toute la cour céleste : à l'homme désormais appartiendra la domination du monde, à « l'homme libre, fort et noble, tel que la nature l'a fait[4] ». Siegfried, resplendissant de jeunesse et de force, symbolise l'humanité nouvelle. Wotan a pressenti son avènement et l'a prédit à Fricka : « Tu ne comprends que ce qui se passe à l'ordinaire, mais ma pensée se porte sur ce qui ne s'est jamais vu. Écoute : ce que les dieux ne peuvent faire, ce qui m'est impossible à moi-même, il l'accomplira, le héros dégagé de toute protection divine, affranchi de la dépendance des dieux[5] ! » A sa fille Brünnhilde il tient le même langage, et salue d'avance le héros absolument libre qui ne s'est jamais incliné devant la puissance divine, agit avec une pleine spontanéité et « se crée lui-même[6]. »

Voyez Siegfried s'élancer dans la forêt, brandissant le glaive qu'il a forgé de ses propres mains : « Rien ne me retient, s'écrie-t-il, rien ne me lie.... Je n'ai ni patrie, ni maison, ni biens ; je n'ai reçu que mon corps, et je l'use à la peine ! Je n'ai qu'une épée et c'est moi qui l'ai faite[7] ! »

1. L'expression est empruntée à l'*Edda*. Mais dans l'*Edda*, le *crépuscule* est suivi de la renaissance de certains dieux ; pour Wagner, l'*humanité* doit remplacer toute divinité.
2. *Ein glücklicher Abend*, G. S. T. I, p. 149.
3. Cfr. l'ouvrage précité d'Hugo Dinger, T. I, chap. V, § 2. Comparer, par exemple, le style du discours à l'Union des patriotes (1848) avec celui de l'article sur la Révolution (1849) où la nature et l'homme ont remplacé Dieu.
4. L'*Œuvre*, etc. ch. VII, p. 48, 49 ; chap. VIII, p. 55, 56.
5. W. p. 31.
6. W. p. 39, 40, 41, 83. — S. p. 47, 77.
7. S. p. 18, 80. — G. p. 21.

Un jour il rencontre Wotan. Le dieu essaye de lui barrer la route avec la lance sur laquelle sont gravées les Runes [1] symboles des traditions religieuses et sociales de la vieille humanité : « Arrière, s'écrie Siegfried, aurai-je toujours un vieux sur mon chemin ? » Et d'un coup de son épée, il fait voler en éclats la lance de Wotan... « Va donc, reprend le dieu, je ne puis plus te retenir [2] ! »

Et « l'homme libre » poursuit sa marche triomphante.

Mais quelle est donc cette « œuvre » dont parle si souvent Wotan [3], et que seul l'homme libre pourra réaliser ?

Nous touchons ici au cœur même de la philosophie de Wagner, à sa conception métaphysique du monde. Dans la Tétralogie, la thèse *métaphysique* et la thèse *révolutionnaire* sont étroitement mêlées, comme les fils d'or que tressent les Nornes.

§ 2. — *La thèse métaphysique.*

Est-ce atavisme, curiosité naturelle, dégoût de nos philosophies ? Toujours est-il que nous aimons à nous reposer de nos analyses subtiles et de nos raisonnements compliqués dans les images naïves et si voisines de la nature où se réflètent les croyances antiques. Ainsi nous plaît-il de voir le soleil parcourant l'azur céleste représenté par le Voyageur au manteau bleu, à l'œil unique [4], le tonnerre, par le

1. « Heil'ger Vertræge Treue-Runen Schnitt in den Schaft er ein. » S. p. 24. Cfr. p. 25 et G. p. 6, 7 ; R. p. 27. Les Runes désignent non seulement les caractères runiques, mais une collection de sentences pratiques et de règles morales concernant la vie simple des vieux Germains. Il est probable que dans le cas présent il s'agit aussi de formules magiques (cfr. *Runenzauber*, R. p. 33) assurant à Wotan la domination sur les dieux, les géants et les nains. On trouve dans l'*Edda* (Chant de Sigurdrifa) d'intéressants exemples de ces deux sortes de Runes que Sigurdrifa (Brünnhilde) enseigne à Sigurd (Siegfried.)

2. S. p. 81, 84.

3. W. p. 31, 40 ; S. p. 78.

4. Wotan (Odin, Wodan, racine Wehen, F*άημι*, *ἄημι*) était originairement le dieu de la tempête ; il finit par être considéré comme le dieu suprême ; il reçut alors les attributs du ciel : le manteau bleu avec des étoiles d'or représentant l'azur ; le chapeau qui voile son front, le nuage qui cache le soleil ; l'œil unique, le soleil (Cf. l'*œil* du soleil R. 73, S. 70 ; G. 63, etc.).

lourd marteau de Donner, l'arc-en-ciel devenu le pont splendide jeté entre la terre et le Walhall [1].

En maint endroit le dieu n'est pas encore complètement dégagé du phénomène dont il est la personnification : l'arrivée de Wotan ne fait qu'un avec celle du vent, de la tempête, et dans le nuage éclairé par la foudre paraît la Valkyrie.

Toutefois, quand on aborde l'étude d'une mythologie aussi antique que celle des Germains et des Scandinaves, il faut bien se garder d'y vouloir retrouver nos conceptions modernes. Nous ne pouvons prononcer le mot *dieu* sans qu'immédiatement resplendisse aux yeux de l'esprit cet idéal de perfection morale qu'avaient entrevu les Sages de la Grèce et que l'Évangile a rendu populaire.

Nos ancêtres barbares ne s'élevaient point si haut. Quelques-uns, sans doute, subissaient dans leur raison et leur conscience cette influence supérieure qui leur faisait soupçonner par delà leurs dieux un Destin, une Justice, une Loi ; la foule se contentait de personnifier les forces tour à tour bienfaisantes et hostiles de la nature et d'entretenir avec elles des rapports intéressés. Notre langage religieux fourmille de métaphores qui furent prises à la lettre par nos pères. N'est-ce point par atavisme, qu'au lieu de nous recueillir et de rentrer en nous-mêmes, instinctivement, quand nous parlons de Dieu, nous levons les yeux vers le ciel :

Aspice hoc sublime candens quem invocant omnes Jovem [2].

Ces vieux mythes, en traversant la conscience et l'imagination de Wagner, ont subi de profondes transformations. Pour lui, Wotan n'est plus seulement le ciel, la lumière ou le soleil, mais bien la force productrice de la nature, la volonté créatrice [3], infatigable, inépuisable, déterminant dans le monde le mouvement incessant du tourbillon vital.

1. R. p. 72.

2. Ce vers d'Ennius est bien commenté par Cicéron *De natura Deorum*, l. II, § XXV.

3. Evidemment il ne s'agit pas ici de création *ex nihilo*. — Pour Wotan, renoncer à créer, c'est renoncer à sa puissance, à son être ; quand

Mais c'est une volonté purement instinctive, dont le but unique est de se conserver, de se développer, de se défendre contre les forces adverses. Cette volonté se traduit chez Wotan par un insatiable désir de domination, qui le pousse à faire construire par les géants le Walhall, à la fois palais luxueux et forteresse redoutable [1].

L'orgueil égoïste de Wotan, c'est la faute originelle [2] d'où découlent tous les malheurs du monde. Bien avant qu'Alberich ait arraché l'or aux filles du Rhin et forgé l'anneau fatal, Wotan a conclu avec les géants un traité sacrilège : en échange du *burg* qui lui assurera toute sécurité, il leur a promis Freïa, la gracieuse déesse ; à l'amour il a préféré le pouvoir.

Dès lors la volonté créatrice est viciée dans son fond : l'instinct naturel a fait place à la convention intéressée. Il faut s'attendre à toutes les catastrophes. Voici, en effet, que Wotan dérobe lâchement l'or au Nibelung ; pour conserver l'anneau, gage de la souveraine puissance, il abandonne Freïa. Sa soif de domination est à ce point ardente, inextinguible, que pour s'assurer appuis et défenseurs il s'épuise en créations nouvelles. Mais ces nouveaux êtres, ce ne sont que les reflets de lui-même, c'est toujours lui sous d'autres formes, ce sont les mêmes aspirations inassouvies, les mêmes angoisses, les mêmes désirs torturants : « Détresse ! détresse ! » s'écrie Siegmund, fils de Wotan. Et Fricka jette à la face de son époux ce cruel reproche : « Cette détresse, c'est ton œuvre ! [3] »

Depuis que la volonté créatrice a fléchi et abandonné la direction que lui traçait sa nature, depuis qu'elle a substitué à l'impulsion naturelle, à l'amour, les conventions artificielles,

il est décidé à cette abdication, il s'écrie : Zu schauen kam ich, nicht zu schaffen ! S. p. 44.

1. R., tout le commencement de la 2e scène, et p. 73.

2. « An allem was war, ist und wird, frevelst, Ewiger, du ! » R., p. 59. Ces paroles sont adressées à Wotan par Alberich à l'occasion du rapt de la bague, mais ce vol se lie d'une manière indissoluble à l'épisode de Freïa p. 20, 36... Cf. du reste l'apostrophe de Brünnhilde aux dieux : « Erschaut eure ewige Schuld ! » G. p. 83.

3. W. p. 25 ; 32.

les « traités » factices, les lois qui protègent ses jouissances égoïstes, le mal et la douleur sont au cœur des choses. Désormais, l'être qui obéira à sa nature viendra se heurter à la loi et en deviendra la victime. Wotan en a fait de bonne heure la douloureuse expérience : il a tressailli de joie en voyant Sieglinde et Siegmund s'aimer de l'amour vrai qu'inspire la nature ; de la libre et joyeuse union de ces deux forces issues directement de lui-même, il espérait voir jaillir une force, une vie plus intense ; mais l'impassible Fricka lui rappelle les exigences de l'ordre établi : et voilà Wotan réduit à l'affreuse nécessité d'ordonner la mort de Siegmund !

Comme il comprend alors sa faute ! Comme il regrette amèrement d'avoir abdiqué sa liberté ! Comme il voit clairement que l'organisation actuelle des choses est mauvaise dans son principe, qu'il faut changer l'orientation du monde : éclairer l'instinct par l'intelligence et, de l'égoïsme qui ne sait que piller ou tuer, revenir à l'amour qui donne et vivifie ! Lui qui tremblait jadis à la seule pensée que sa domination pût courir quelques risques, abdique aujourd'hui, de plein gré, ce pouvoir égoïste et criminel. Non seulement il se résigne à sa déchéance, mais il la désire, il l'appelle de tous ses vœux : « Disparais donc, splendeur divine, éclat trompeur ! Ecroule-toi, palais que j'ai bâti ! Mon ouvrage, je l'abandonne ! Je ne réclame plus qu'une seule chose : la fin ! la fin ! [1]. »

Ainsi, Wagner affirmait à bon droit que la Tétralogie était « l'expression la plus complète de ses vues sur le monde [2] ». Il y a là, en effet, toute une philosophie qu'on a pu croire inspirée de Schopenhauer. Il faut remarquer cependant que le texte de la Tétralogie parut en 1853 ; or ce n'est qu'en 1854 [3] que Wagner commença la lecture des ouvrages du philosophe de Francfort. Il se prit d'enthousiasme pour des idées qui présentaient avec les siennes de grandes analogies et envoya de suite à Schopenhauer un exemplaire de

1. W. p. 41.
2. Lettre à Uhlig, du 31 mai 1852.
3. Cfr. *Wagner und Schopenhauer*, par Hausseger (Leipzig, Reinboth), p. 4.

l'*Anneau du Nibelung* en témoignage « de remerciment et de vénération ».

De profondes différences séparent toutefois la conception philosophique de Wagner des théories de Schopenhauer.

L'auteur du *Monde comme représentation et comme volonté* suppose à l'origine des choses une « volonté de vivre » (un effort, une souffrance par conséquent[1] et un mal par essence) qui se réalise, s'objective à différents degrés dans les êtres divers dont se compose le monde. Une telle volonté pourvoit les créatures de mille moyens de conservation et de défense : l'intelligence, par exemple, est un auxiliaire puissant pour la conservation de l'individu et la propagation de l'espèce. Mais l'homme possède un surplus, un excédent d'intelligence qui n'est pas utilisé au service de la volonté. Il s'en servira pour se rendre compte de son état misérable et secouer le joug de cette volonté tyrannique. La contemplation esthétique commencera la délivrance qui s'achèvera par la pratique de la morale et de l'ascétisme, par l'entière négation de la volonté de vivre.

On croit assez généralement que cette négation se traduit par un néant *absolu*. Il semble bien, en effet, que logiquement il en devrait être ainsi ; mais à maintes reprises[2] Schopenhauer affirme qu'il s'agit seulement d'un néant *relatif*, d'une négation de l'état actuel qui est lui-même, avec toutes ses misères et ses souffrances, une véritable négation. Si l'on voulait à tout prix, ajoute Schopenhauer, se faire de cet état une idée positive, « il n'y aurait point d'autre moyen que de se reporter à ce qu'éprouvent ceux qui sont parvenus à une négation complète de la volonté, à ce que l'on appelle extase, ravissement, illumination, union avec Dieu, etc... ; mais (cet état) n'appartient qu'à l'expérience

1. Là est le sophisme de Schopenhauer. *Tout* effort n'est pas une souffrance, un mal. L'effort n'est une souffrance que quand il y a disproportion entre l'activité dépensée et l'activité disponible.

2. *Le monde*, etc., t. I, § 68, p. 415 ; § 71 ; t. III, ch. XVIII, p. 10 ; ch. XLVIII, p. 420, 424 ; ch. L, p. 452, 455.

personnelle ; il est impossible d'en communiquer extérieurement l'idée à autrui [1]. »

L'analogie entre Wotan et la « volonté de vivre » est évidente ; de part et d'autre, c'est la même force suprême, « volonté », « désir [2] » toujours en mouvement, attestant par des créations sans nombre son inépuisable fécondité. Mais Wagner ne l'envisage pas comme mauvaise dans son essence ; s'il qualifie parfois Wotan [3] de « sauvage », de « furieux », il insiste non moins sur son désir ardent d'une meilleure organisation du monde, sur ses aspirations vers l'intelligence [4] et l'amour [5].

L'intelligence véritable, la raison, est personnifiée non dans Fricka, mais dans Erda, celle « qui sait tout [6], » dont le rêve « plein de pensées [7] » symbolise si bien la vérité cachée dans le sein de la nature et que seul l'effort — la volonté de Wotan — peut évoquer et amener à la pleine conscience. C'est Erda qui prédit à Wotan la fin de son règne : et pourtant elle demeure soumise à Wotan ; celui-ci, à son gré, l'appelle ou la fait disparaître, et il lui déclare

1. *Le monde*, etc., t. I, § 71.
2. R. p. 19, 28, etc...
3. R. p. 69. — S. p. 77. — G. p. 36, etc...
4. S., p. 74. Voir surtout W., p. 37 : Zu wissen begehrt es den Gott, etc.
5. W., p. 37 : « In der Macht gehrt'ich nach Minne », p. 43 : « Du liebst Siegmund... », p. 76, 77 : « So thatest du was so gern zu thun ich begehrt ». Ce sont les Nains qui personnifient dans la Tétralogie la haine, la jalousie, les passions basses. C'est le nain Alberich qui renonce à l'amour, R., p. 18, mais non aux jouissances sensuelles, R., p. 17 ; à prix d'or, il séduit une femme ; il a d'elle un fils, Hagen, le meurtrier de Siegfried : « Des Hasses Frucht, dit Wotan, hegt eine Frau ; des Neides Kraft kreiss't ihr im Schosse : das Wunder gelang dem Liebelosen », W., p. 42. On sent dans ces paroles l'opposition de caractère entre Wotan et Alberich ; Wagner l'a nettement exprimée par les mots : Schwarzalben, Schwarz-Alberich contrastant avec Lichtalben, Licht-Alberich (Wotan) S., p. 22, 23. Quant à l'opposition entre Hagen et Siegfried, Cfr. G., p. 38 : « Hasse ich die Frohen, freue mich nie ! » s'écrie Hagen. « Hagen, mein Sohn, hasse die Frohen ! » répond Alberich en vrai pessimiste.
6. « *Die alles weiss* » W., p. 37. — « *Allwissende* ! *Urweltweise* ! » S., p. 73, 74, 76.
7. « Sinnendem Schlafe — wissendem Schlaf », S., p. 73. — « Mein Schlaf ist Traümen, mein Traümen Sinnen, mein Sinnen Walten des Wissens » S., p. 74. On retrouve ici la théorie de la *clairvoyance* du rêve.

nettement qu'elle doit être anéantie avec lui [1]. Il serait facile de traduire la scène entière avec les formules de Schopenhauer : l'intelligence fait comprendre à la volonté qu'elle doit se nier elle-même, et la volonté, s'anéantissant par le renoncement, anéantit en même temps l'intelligence.

Toutefois, malgré ces ressemblances, il existe entre les deux théories une différence capitale.

Pour Wagner, la nature est bonne dans son fond. Ce n'est pas l'être en tant qu'être, le désir en tant que désir [2] qu'il réprouve, mais le désir transformé en ambition, en avarice, en égoïsme, se défendant par la force brutale, entravant par des conventions la libre nature. Qu'elle redevienne libre, cette nature, et la délivrance est opérée. Siegfried ne représente point une puissance opposée à Wotan ; il descend de Wotan [3] ; il est, lui aussi, sa volonté, mais sa volonté affranchie, indépendante [4]. Surtout Siegfried n'a rien d'un ascète : il ne s'abîme pas dans la contemplation, il agit et ne pense qu'à une chose : courir à de nouveaux exploits [5] ; il n'a point renoncé aux plaisirs du monde, il est la personnification de la joie de vivre, de la gaieté débordante ; il n'a pas maudit l'amour, comme le Nibelung — ou comme Schopenhauer — c'est l'amour qui l'instruit, le transforme et en fait le véritable représentant de l'humanité nouvelle.

Jusqu'au moment où il réveille Brünnhilde, Siegfried ne possède, en effet, que la force physique, dont la brutalité, il faut l'avouer, est à peine voilée par les charmes de sa jeunesse. Le sens moral paraît lui faire complètement défaut. Mais Brünnhilde, fille de Wotan et de Erda, a hérité de sa mère la divine sagesse ; bien plus, le jour où elle n'a

1. « Urmütter-Weisheit geht zu Ende : dein Wissen verweht vor meinem Willen », S., p. 77.

2. De même, ce n'est pas l'intelligence en tant qu'intelligence, mais l'intelligence froide, *isolée de l'amour*, représentée par Erda couverte de givre, que Wagner appelle la source de tous nos soucis : « *Urmütter-Furcht ! Ur-Sorge !* » S. p. 78.

3. S. p. 82 : « *Kühner Spross... liebt ich von je deine lichte Art* ».

4. Ce qui n'a pas lieu pour Siegmund, comme Fricka le fait observer à Wotan W. p. 32.

5. G. p. 10 : « Zu neuen Thaten.. »

pas craint de résister aux ordres de Wotan, où elle a maintenu contre lui l'*autre* aspect des choses [1], le point de vue de la vérité et de la sincérité, et condamné les tergiversations, les lâchetés d'un esprit esclave des conventions intéressées, ce jour-là son intelligence s'est révélée comme conscience morale affirmant l'obligation supérieure de la justice et de la bonté. Voilà la science suprême que Brünnhilde cherchera à communiquer à Siegfried [2] ; chez lui, dès lors, la conscience s'alliera à la force physique ; l'amour réalisera ainsi dans le jeune héros la parfaite harmonie de l'intelligence et de la volonté.

Mais tout cela se passe *ici-bas, en cette vie*. Evidemment, une telle foi à la nature, à l'amour, à l'humanité, n'a rien de commun avec le cauchemar pessimiste.

Absorbé dans ses déductions abstraites, Schopenhauer a perdu de vue la réalité [3]. S'il avait tiré ses conclusions d'une manière rigoureuse, c'est l'absolu néant qu'il aurait dû proposer comme l'unique rédemption possible. Par une heureuse inconséquence [4], il attribue à la négation de la « volonté de vivre » le caractère d'un néant *relatif*, avouant par là même que cette farouche « volonté de vivre » n'est pas l'essence même de l'être, mais une forme accidentelle, transitoire, impliquant une exagération, une déviation, une déchéance à laquelle des tendances contraires : désintéressement, justice et pitié, peuvent et doivent remédier.

Wagner, par ses propres réflexions, était arrivé à de semblables conclusions. Tout aussi profonde que celle de Schopenhauer, sa théorie est bien plus logique et à la fois plus proche de la réalité. Son âme d'artiste lui donnait de la nature, de sa beauté et de sa bonté, un sentiment trop vif pour qu'il ne découvrît point, sous ses défaillances, ses

1. W. p. 76, 77.
2. G. p. 10 : « Was Gœtter, etc... » — Cfr. note 1, p. 31.
3. Cf. Haussegger, *op. cit.*, p. 40.
4. Tout s'expliqua lorsque Schopenhauer reconnut dans ses *Suppléments* que la volonté n'est que le *phénomène* le plus intime de la chose en soi, non la chose en soi elle-même. Cf. *Le Monde*, etc. T. III, ch. XVIII, p. 10.

merveilleuses ressources de transformation et de perfectionnement indéfini.

D'instinct, il a senti ce que nous affirmons, nous, après de pénibles recherches, à savoir que la question *sociale* ne trouvera jamais de solution si on l'isole de la question *morale*.

La métaphysique de Wagner n'est donc pas le résultat d'une spéculation vide, elle s'appuie sur la constatation d'un conflit réel entre l'égoïsme et l'amour. Ses conclusions sont d'ordre essentiellement pratique : l'amour seul peut racheter, sauver l'humanité, réaliser ce « grand œuvre d'universelle délivrance » après lequel soupirait Wotan [1].

Par *amour*, entendez ici non l'amour physique, instinctif, intéressé, mais l'amour dans son sens le plus élevé, amour dévoué, prêt à la souffrance et au sacrifice, de l'homme pour sa compagne, qui ensuite déborde et se répand sur ses enfants, ses amis, enveloppe la patrie, l'humanité tout entière [2].

Nulle part ailleurs on ne trouvera de réfutation plus frappante de ce qu'on nomme l'amour libre et qui n'est, en somme, que la liberté de la jouissance égoïste [3]. Certes, s'il fut jamais un amour spontané, jaillissant directement du sein de la nature, c'est celui de Siegfried pour Brünnhilde, passion âpre et saine, mais hélas ! de courte durée, fleur sauvage, aux couleurs vives mais éphémères. A peine, en effet, le jeune héros a-t-il adressé à Brünnhilde les adieux les plus tendres [4] qu'il est séduit, fasciné par les charmes de Gutrune. Il y a même une sorte de contradiction entre le rôle idéal que doit remplir Siegfried et sa conduite effective. Pour y échapper, Wagner a eu recours à l'artifice du philtre versé par Hagen. L'idée morale est ici évidente :

1. Erlœsende Weltenthat. S. p. 78.

2. Voir en particulier, le passage d'*Art et climat* (1850) G. S. p. 218, qui commence par ces mots : « Die Mittlerin zwischen Kraft und Freiheit, die Erlœserin ohne welche die Kraft Rohheit, die Freiheit aber Willkür bleibt, ist somit die Liebe... » Impossible de ne pas appliquer ces mots : Mittlerin, Erlœserin, à Brünnhilde.

3. *Lust* und *Laune*, dit très bien Fricka W. p. 29 ; elle se trompe seulement dans l'application qu'elle fait de ces paroles à Siegmund et Sieglinde.

4. G. p. 10...

l'amour de pure sensibilité, si passionné qu'on le suppose, reste une émotion vive, qu'une autre émotion vive détruit en un instant. A la passion doit se joindre un élément supérieur qui en fait la noblesse et en assure la durée. On chercherait vainement cette élévation, cette constance en Siegfried, nature fruste, où la liberté est encore asservie par l'instinct. C'est dans la conscience plus délicate de Brünnhilde que ces vertus vont se manifester. Hélas ! elle a connu, elle aussi, l'heure mauvaise où l'amour instinctif, égoïste, apparaît sous la forme sauvage de la jalousie et de la vengeance. Avec Hagen et Gunther, l'amante, folle de douleur, a comploté la mort du héros[1]. Mais Brünnhilde est avant tout la personnification des aspirations nobles et généreuses de Wotan [2]. Aussi impénétrable, aussi froid que la cuirasse d'argent qui le protège, son cœur n'avait jamais tressailli qu'au bruit de la bataille. La cruelle détresse de Siegmund et de Sieglinde chassés, poursuivis, maudits des dieux et des hommes, et leur amour plus immense encore que leur misère, et cette fidélité que rien ne peut ébranler, y ont fait jaillir un sentiment nouveau, la pitié : « Je vois quelle détresse navre ton cœur ; ta sainte angoisse, *je la sens* ! [3] »

La vierge sublime n'hésite plus. Tout entière elle se consacre à la défense, au salut de Siegmund et de Sieglinde,

1. G.; p. 60, 61, 62 : Racheschwur.

2. Elle est sa volonté, W. p. 30, 36, 43, 71, 72, la moitié de son âme, W. p. 79 ; l'expression de sa pensée la plus intime, W. p. 71 ; S. p. 90 ; mais cette pensée *n'est pas chez elle, comme chez Erda, séparée de l'amour* ; c'est par l'amour qu'elle arrive à la pleine conscience S. p. 89, 90 ; c'est en face du bûcher qu'elle s'écrie : « Maintenant, je sais *tout* ! » G. p. 83.

3. W. 52. Chose étrange ! c'est aussi dans le cœur d'une déesse que le vieux Mage de Chaldée, l'auteur du poème de *Gilgamès*, fait naître ce sentiment sacré de la pitié : « Dans ces âmes antiques partagées entre l'amour et l'amitié, déjà se fait jour la pitié, sentiment mystérieux, né, s'il faut en croire ce sage de Chaldée, au cœur d'une femme, mais épelé d'une façon intelligible par une voix d'homme. A sa femme, visiblement émue de la souffrance de Gilgamès, Samas-napistim adresse cette parole sublime dans sa simplicité : « Tu souffres, je le vois bien, de la souffrance de l'humanité. » *Une épopée babylonienne* par J. Sauveplane, *Revue des Religions*, mai 1893, p. 251. La *copie* du poème de *Gilgamès* date du VIIe siècle avant notre ère.

et sacrifie sans hésiter ses privilèges divins. Plus tard, en face du bûcher de Siegfried, elle immole joyeusement sa vie même. Dès lors tout égoïsme a disparu. Ce n'est plus l'amante qui parle en Brünnhilde, c'est la prophétesse inspirée [1]. Elle chante l'hymne de la délivrance universelle. L'œuvre rédemptrice est accomplie ; non pas seulement l'œuvre négative : la disparition de l'antique ordre de choses dont Siegfried a donné le signal en brisant l'épieu de Wotan, mais bien l'œuvre positive : l'avènement d'un monde nouveau qui ne connaîtra point les anciennes misères. L'égoïsme est vaincu, puisqu'enfin un cœur a vraiment et pleinement aimé !

Siegfried, l'Homme fort et libre, Brünnhilde, la Femme aimante et dévouée, symbolisent ainsi les deux aspects de la Nature humaine idéale : liberté et amour, force et bonté.

1. G. p. 85.

CHAPITRE V

TRISTAN ET ISEULT

Le sombre pessimisme de Schopenhauer [1] est en si complet désaccord avec ce que nous savons par ailleurs du courage, de l'énergie de Wagner, de sa gaieté, de son entrain, de son peu de goût pour l'ascétisme, que nous avons d'abord quelque peine, en dépit des analogies de doctrine que nous venons de signaler, à concevoir l'admiration enthousiaste qu'il manifesta quand Herwegh lui fit connaître les théories du philosophe de Francfort [2].

Chassé d'Allemagne, désabusé de son beau rêve d'absolue liberté et de fraternité universelle, Wagner traversa, il ne faut pas l'oublier, une crise de découragement, de désespoir, dont sa correspondance a gardé des traces irrécusables : « Je suis retombé dans mon ancien mal, écrit-il à Uhlig le 12 janvier 1852, et le diable m'a repris ! Aucun remède ne me guérira de l'horreur des impressions extérieures... Cruellement et clairement je vois, je sens que rien ne pourra me satisfaire, que je n'aboutirai à rien... Tout projet m'apparaît de suite dans le vide de sa réalisation impossible... O Dieu ! combien dur, ennuyeux, stupide me semble ce monde, dont je me détache de plus en plus ! Il ne me reste que le repentir de m'être mis en rapport avec lui ! Et comme ce repentir est cruel ! Je me ronge et me rongerai jusqu'à ce que, pour apaiser ma faim, je ne laisse plus rien de moimême. A vrai dire, il y a longtemps que je me ronge ainsi ! Quand je fais un retour sur ma vie, je dois reconnaître

1. Nous parlons de son pessimisme *absolu*, non du pessimisme *relatif* de sa seconde *manière*. Tous ceux qui admettent l'existence du mal icibas peuvent être appelés *pessimistes* dans ce second sens, mais l'expression a le tort de prêter à l'équivoque.

2. En 1852. Cfr. Hausseger, p. 4.

qu'il m'est venu du dehors peu d'aliments capables de nourrir une âme aussi affamée que la mienne ! Jamais, même un seul moment, je n'ai eu la sensation complète de la douceur du bien-être. Rien que des angles auxquels je me suis heurté, rien que des pointes où j'ai posé le pied !...[1] »

Comment s'étonner, après cela, que Wagner applaudît aux anathèmes de Schopenhauer contre le désir d'être, la volonté de vivre, et accueillît avec enthousiasme une doctrine qui lui fournissait une explication métaphysique et comme la justification théorique de son état d'âme ?

Aussi, dans une lettre à Liszt, parle-t-il de Schopenhauer sur le ton du panégyrique : « Ma musique avance lentement ; à côté de cela, je me suis exclusivement occupé d'un homme qui, par ses seuls ouvrages, m'est apparu comme un présent du ciel dans mon isolement : c'est Arthur Schopenhauer, le plus grand philosophe depuis Kant, dont il a, comme il le dit lui-même, développé à fond les pensées. Les professeurs allemands l'ont ignoré volontairement pendant quarante ans ; à la honte de l'Allemagne, c'est un critique anglais qui l'a récemment découvert. Comparés à lui, Hégel et consorts ne sont que des charlatans ! Son idée fondamentale, la négation finale de la volonté pour la vie, est d'un sérieux terrible, mais seule elle peut nous délivrer. Elle n'était pas nouvelle pour moi, et personne ne peut la bien concevoir qui n'a pas vécu d'elle ; mais il n'y a que ce philosophe qui me l'ait rendue si claire. Quand je me rappelle les tempêtes de mon cœur, son effort terrible par lequel, contre ma volonté, il se rattacha à l'espoir de vivre, oui, quand souvent encore recommence l'ouragan, du moins maintenant ai-je trouvé ce qui peut l'apaiser, ce qui me rend le sommeil dans les nuits d'insomnie : c'est le désir intime, profond, de la mort ; pleine inconscience, anéantissement complet, disparition de tous les rêves... seule délivrance définitive !

1. *R. W. Briefe an Uhlig, Fischer, Heine*, p. 144. — Consulter aussi le chap. XI du second volume de *R. Wagner d'après lui-même*, par G. Noufflard (Fischbacher, 1893) : *L'évolution pessimiste*.

» J'ai souvent reconnu tes idées ; tu les exprimes autrement parce que tu es croyant, mais je sais que tu penses tout à fait la même chose... Quand je lisais Schopenhauer, j'étais presque toujours avec toi; mais tu ne t'en es pas aperçu. Ainsi, je mûris toujours : ce n'est que comme passe-temps que je joue encore avec l'art.

» Par amour pour mes plus beaux rêves de vie, pour le jeune Siegfried, je dois bientôt encore achever les *Nibelungen*... Mais, comme dans mon existence je n'ai jamais goûté le parfait amour, je veux à ce plus beau de tous les rêves élever un monument (composer un drame) dans lequel, du commencement à la fin, cet amour puisse une fois se pleinement rassasier : j'ai dans la tête un *Tristan et Iseult*, la conception musicale la plus simple et la plus opulente ; avec le « drapeau noir » qui flotte à la fin, je veux me couvrir pour mourir[1]. »

Wagner nous suggère ici lui-même la véritable explication de son *Tristan*. Ce serait mal comprendre, en effet, une telle œuvre, de n'envisager en elle que l'intérêt dramatique ou l'émouvante peinture d'une passion qui, ardente dès l'origine, va toujours croissant jusqu'à l'extase finale et le dernier soupir d'Iseult.

La faculté de compréhension en Wagner était trop vaste pour qu'il pût renfermer sa pensée dans les limites d'un *fait divers*. Il ne lui suffisait même point de donner à ses créations une portée générale, en nous montrant, par exemple, dans l'âme de Tristan et d'Iseult les sentiments humains portés à leur plus haut degré d'exaltation. Le tragique, en effet, pour lui, n'était point dans certains événements exceptionnels, dans certaines situations anormales de l'existence

1. *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt*, 2e B. p. 45. Quelques semaines auparavant il lui écrivait : « Le monde est mauvais, mauvais, foncièrement mauvais. N'ayons pour lui aucune considération, ni pour l'honneur, la gloire et autres bagatelles... Tel est mon état d'esprit. Et ce n'est pas un mouvement irréfléchi, il est ferme et solide comme le diamant. Seul il me donne la force de traîner le fardeau de la vie ! Je hais d'une haine mortelle toute apparence : je ne veux plus espérer, c'est se tromper soi-même ! » *Ibid.*, p. 43.

humaine, mais bien dans la vie elle-même, qui est effort, lutte et souffrance.

Le drame psychologique se compliquera donc d'un drame métaphysique [1], sans que pour cela Tristan et Iseult soient moins frémissants de passion. Loin de se contrarier et de se nuire, les deux drames se pénétreront mutuellement dans l'œuvre d'art comme dans la réalité et porteront ainsi à son comble l'intérêt pour toute âme qui saisit le symbolisme des événements et des êtres.

A la rigueur, on pourrait sans doute ne voir dans les premières paroles du grand duo du second acte [2] que l'expression d'une passion ardente et absolue. De même, on pourrait comprendre en dehors de tout système métaphysique les reproches adressés au temps et à l'espace : « O ennemie de ceux qui aiment, distance maudite ! ô mortelle lenteur du temps paresseux [3] ! »

Mais lorsque éclatent les anathèmes au jour, à la lumière, l'interprétation psychologique se trouve prise à court et apparaît tout à fait insuffisante. La torche qu'Iseult foule aux pieds sera, si l'on veut, un symbole de la lumière de la conscience morale éteinte dans son âme, mais une telle explication ne pourrait suffire aux passages suivants :

Tristan : « C'est le *jour*, c'est le jour qui, t'enveloppant de ses rayons, me dérobait Iseult et la portait, afin qu'elle ressemblât au soleil, dans la splendeur et la lumière des honneurs souverains.... L'astre dont les reflets éblouissants illuminaient mes tempes de leur éclat, le brillant soleil des honneurs mondains me pénétra le front, insinuant jusqu'au sanctuaire le plus reculé de mon cœur les vaines délices de ses rayons.... Oh ! alors nous étions déjà voués à la *nuit* :

1. Ce double point de vue est bien résumé par Wagner lui-même dans cette phrase écrite à propos de *Tristan* : « Je me plongeai ici avec une entière confiance dans les profondeurs de l'âme, de ses mystères; et de ce centre intime du monde, je vis s'épanouir sa forme extérieure ». (*Lettre sur la musique*, p. LXI).

2. Nous nous servirons pour les citations de la traduction de *Tristan* éditée par Wagner lui-même dans *Quatre poèmes d'opéras*. Le duo auquel nous faisons allusion se trouve p. 179.

3. *Ibid*, p. 180.

le *jour* sournois et prompt à la haine pouvait nous séparer par ses artifices, mais non plus nous tromper par son mensonge. De son vain éclat, de sa lueur hautaine se rient les regards que la *nuit* a consacrés ; sa vacillante lumière n'aveugle plus nos yeux de ses lueurs passagères. Pour qui a retrouvé avec amour la *nuit* de la mort, pour qui son profond mystère est devenu familier, les mensonges du *jour*, gloire et honneur, puissance et richesse, malgré leur éclat imposant, sont déjà dissipés comme une subtile poussière de soleil... Au milieu des vaines erreurs du *jour* un seul désir lui reste, une ardente aspiration vers cette *nuit* sainte, où l'éternelle, l'unique vérité, la volupté d'aimer lui sourit [1] ! »

Et voici que tout à coup, au milieu d'une analyse presque réaliste de la passion [2], surgit, dégagée de tout symbole, l'idée métaphysique : « Le monde et ses fascinations pâlissent, s'écrie Tristan ; *et c'est moi-même qui suis le monde* [3]. »

On reconnaît ici la théorie individualiste de Schopenhauer : « *Le monde est ma représentation* [4] », une construction de ma sensibilité, de ma pensée consciente ; que ma conscience s'évanouisse, et le monde disparaît.

Dès lors nous saisissons la signification exacte des symboles du *jour* et de la *nuit* : la conscience psychologique, la pensée avec ses formes représentatives, voilà le *jour* et ses *illusions* ; la *nuit*, au contraire, c'est la suppression de la conscience et, par suite, des apparences sensibles et de la personnalité. L'oubli des choses extérieures et de l'individualité propre, l'amour le procure, mais c'est un oubli momentané ; à la mort disparaissent définitivement ces illusions : représentations sensibles, divisions du temps et de l'espace, séparation des personnalités ; seule subsiste l'extase d'amour, sans limites et sans fin.

1. Lire intégralement p. 180 à 184.
2. P. 184 : « Descends sur nous, nuit de l'amour, etc. ».
3. P. 184.
4. *Le monde comme volonté et représentation*, premières paroles du livre I, § 1.

De là, au milieu des épanchements les plus tendres, cet *ergotage* métaphysique sur la valeur d'une particule :

« *Iseult* : Notre amour ne s'appelle-t-il pas Tristan *et* Iseult ? Cette syllabe charmante, cet *et*, ce lien d'amour ne serait-il pas, si Tristan mourait, anéanti par la mort ?

« *Tristan* : Qu'est-ce qui succomberait à la mort, sinon ce qui nous sépare, ce qui empêche Tristan d'aimer Iseult toujours, de vivre pour elle seule éternellement ?

« *Iseult* : Et si cette syllabe *et* était anéantie, la mort de Tristan ne serait-elle pas la mort même d'Iseult ?

« *Tristan* : Alors nous serions inséparés, unis à jamais, sans fin, sans réveil, sans crainte, sans nom dans le sein de l'amour, ne vivant plus que pour l'amour..... Je ne suis plus Tristan et tu n'es plus Iseult. Plus de noms qui séparent : une connaissance nouvelle, une flamme nouvelle qui s'allume ; une seule âme et une seule pensée (*einbewusst*) pour l'éternité [1]. »

Il faut rapprocher cette expression : *unité de conscience* (einbewusst) de cette autre : *inconscience* (unbewusst) [2] ; Wagner les emploie évidemment comme synonymes. Elles se complètent mutuellement. L'état futur n'est donc l'inconscience que *par rapport* aux formes actuelles de la conscience humaine, et nullement en tant que destruction de *toute* conscience. C'est une forme nouvelle mystérieuse, où ne subsiste plus la *séparation* des personnalités (*ein*-bewusst).

Sans être infidèle à la pensée de Schopenhauer, Wagner, on le voit, affirme, précise, désignant l'amour comme essence de cette nouvelle manière d'être dont Schopenhauer s'était refusé à donner une idée positive [3].

Toutefois — et voilà la grande différence entre la doctrine de Wagner au moment où il composa Tristan, et son ancienne thèse de la *Tétralogie* — ce n'est plus *en cette vie, sur cette terre*, que l'amour accomplit son œuvre rédemptrice. Ici-bas, l'amour, par suite de la séparation des

1. P. 186 à 188. Texte allemand G. S. Tome VII, p. 51.
2. P. 210. G. S. Tome VII, p. 81.
3. *Le Monde*, etc. T. I, § 71.

personnalités, est fatalement uni au désir ; or le désir, c'est la souffrance, c'est la plaie qui arrache à Tristan des gémissements désespérés et le fait courir au devant de la mort. La mort seule peut délivrer l'amour de ses entraves matérielles, seule elle peut lui donner toute sa pureté et sa pleine efficacité.

Que nous sommes loin du temps où, sous l'influence de l'école hégélienne, Wagner exaltait cet amour conjugal qui se développe, s'épanouit en amour pur de l'humanité ! Désormais il n'est plus question d'enfants, d'amis, de patrie, d'humanité... Tristan ne voit en ce monde qu'Iseult, et Iseult Tristan. Sans s'inquiéter du sort de l'humanité, sans même savoir s'il existe une humanité, par le seul fait de leur amour réciproque consacré par la mort, ils parviennent au salut, au bonheur infini.

Dans la première rédaction de son poème (1855), Wagner avait opposé « à Tristan le héros de la passion, Parsifal le héros du renoncement. Au troisième acte, au moment où Tristan est étendu aux pieds d'Iseult aspirant à la mort et ne pouvant mourir, Parsifal apparaissait en pèlerin et cherchait à consoler les amants perdus dans leurs extases désolées [1]. »

Au printemps de 1856, Wagner esquissait un drame bouddhique : *Les Vainqueurs* [2], où « le Parsifal du renoncement reparaissait sous le nom d'Ananda, Ananda le héros du renoncement à l'amour, l'ascète de l'Orient, le pur absolu ».

Le renoncement, l'ascétisme hantaient, en effet, l'esprit de Wagner, à cette époque où il subissait à la fois l'influence de la doctrine du Bouddha et des théories de Schopenhauer. Dix années plus tard [3], il reprendra ce thème du renoncement de Parsifal, mais un nouveau changement se sera opéré dans sa pensée.

1. *Parsifal* par Kufferath, p. 161. — Pour les dates Cf. *Notes sur Parsifal* de M. Chamberlain, *Revue wagnérienne*, 2e année, p. 220.
2. *Ibid.*, p. 163. Cf. *R. W. Entwürfe, Gedanken*, p. 97.
3. C'est en 1864 que fut rédigé le projet définitif de *Parsifal* ; il ne fut achevé qu'en 1877 ; la musique, en 1882.

Au premier abord, il est vrai, Parsifal ressemble singulièrement à Ananda, mais quand on prend la peine de pénétrer jusqu'à l'âme, d'étudier les motifs intimes, quelle différence entre l'ascète bouddhiste et l'ascète chrétien ! Parsifal ne s'oublie lui-même que pour penser aux autres, pour travailler sans trêve, sans relâche, au salut de ses semblables ; la contemplation, l'extase, sont comme un bain où il retrempe ses forces, mais c'est à l'action, à l'action incessante [1] qu'il consacre toute son énergie ; enfin, s'il renonce aux douceurs de l'amour, c'est qu'il entrevoit un amour plus noble où la jouissance intense fait place aux joies austères du dévouement.

Plus complète encore est l'opposition entre Parsifal et Tristan : Wagner, dans son dernier drame, a restitué à la vie un but, une valeur *dès ici-bas* ; il a proclamé de nouveau et incarné dans Parsifal le devoir qui s'impose à tout homme de s'occuper des autres et même de s'oublier, de se dévouer pour les autres.

Comment expliquer ce revirement d'idées ? Est-ce seulement son instinct d'artiste, son goût inné pour la vie et l'action qui ont soutenu et *sauvé* Wagner dans ce périlleux voyage à travers les doctrines pessimistes de l'Orient et de l'Occident ? Faut-il évoquer le souvenir des événements heureux [2] qui mirent fin à tant d'agitations et d'épreuves et firent resplendir dans son âme cette lumière du bonheur qui transfigure toutes choses ?

L'explication serait suffisante si Wagner n'avait fait que revenir sur ses pas et nous avait donné en Parsifal un second Siegfried. Or il n'en est rien. L'évolution de la pensée de Wagner — comme toute évolution vraie — pourrait être symbolisée non par une circonférence où la ligne retourne au même point dans un plan toujours le même, mais bien par une spirale : la ligne revient à un point semblable à une hauteur toujours plus grande.

1. Voir dans *Parsifal* le cantique des Chevaliers à la fin du premier acte.

2. Son amnistie et sa rentrée en Allemagne ; l'amitié du roi de Bavière ; le mariage avec Madame de Bülow.

Il ne faut donc point s'arrêter aux différences dans le décor extérieur, par exemple au contraste si facile à établir entre l'or du Rhin et le Graal [1], entre le palais de Wotan et le temple de Monsalvat ; l'opposition est plus profonde ; elle réside dans l'idée fondamentale des deux ouvrages : d'une part, indépendance absolue de Siegfried par rapport à la divinité, condition indispensable de son œuvre rédemptrice [2] ; de l'autre, au contraire, dépendance de Parsifal par rapport à Dieu qui le choisit [3], l'envoie, le soutient et transforme toute sa vie en un vrai miracle de la grâce divine.

L'idée religieuse a fait sa réapparition dans l'esprit de Wagner, communiquant à l'œuvre suprême du poëte-musicien sa propre sublimité. *Parsifal*, la fleur du génie de Wagner, est comme une rétractation du *Crépuscule des dieux* écrite à un âge où l'expérience plus complète des choses et des hommes décourage des paradoxes tranchants et des négations absolues, où l'âme, moins absorbée par l'exubérance de sa propre vie, moins distraite surtout par la séduction des réalités matérielles, découvre au fond d'elle-même une foi qui s'ignorait et contre laquelle elle a douloureusement et trop longtemps lutté.

1. Cf. Ernst, p. 291. — Wagner a indiqué lui-même et expliqué ce symbolisme dans les *Wibelungen*, G. S. Tome II, p. 150.
2. Voir ci-dessus *Tétralogie*, fin du § 1.
3. « Den ich erkor. » *Parsifal*, paroles de la prophétie.

CHAPITRE VI

PARSIFAL[1].

On s'est demandé souvent si l'auteur de *Parsifal* n'avait pas puisé son inspiration aux sources les plus pures de la piété chrétienne, si son âme n'était point remplie d'un enthousiasme ardent, d'une foi vive envers la divine merveille mystique : l'Eucharistie.

Seules, en effet, les cérémonies les plus touchantes ou les plus imposantes du culte chrétien : une première communion, une ordination, peuvent procurer des émotions pareilles à celles qu'éprouvent les auditeurs de ce drame incomparable.

Volontiers, il est vrai, nous dirions, avec M. Ernst[2], qu'il est une chose plus belle encore que *Parsifal*, « c'est n'importe quelle messe basse dans n'importe quelle église » ; mais le culte « en esprit et vérité » ne convient pas au théâtre, où l'artiste ne peut traduire les croyances intimes que par des effets scéniques.

Wagner aurait-il donc, dans cette œuvre sublime, fait un acte de foi à la doctrine catholique ou luthérienne relative à l'Eucharistie ? Nous ne le pensons point et souscrivons au jugement de M. Chamberlain : « *Parsifal* n'est pas la glorification d'un dogme religieux[3] ». Mais nous ne saurions admettre les paroles qui suivent : « Il n'y a pas plus

1. Pour l'analyse de *Parsifal*, outre les ouvrages précédemment cités de Mendès, Ernst, Kufferath, Saint-Auban, nous renvoyons à l'intéressant chapitre de M. Schuré dans *le Drame musical* (2 vol. Perrin) tome II, p. 291. Une bonne traduction littérale de *Parsifal*, par Judith Gautier, vient de paraître chez Armand Colin.

2. *R. Wagner et le drame contemporain*, fin du ch. VI.

3. *Revue Wagnérienne*, 2e année, p. 225.

de christianisme dans *Parsifal* qu'il n'y a de paganisme dans le *Ring*[1] et dans *Tristan* ». Pour défendre cette étrange affirmation, l'auteur s'appuie principalement sur un argument historique : « Ces trois œuvres, ajoute-t-il, sont contemporaines ; Wagner y travaillait simultanément ; elles sont reliées entre elles par de nombreux liens de conception et forment pour nous, comme elles formèrent dans la pensée du Maître, un tout. »

Wagner, en effet, avait tracé en 1855 une esquisse du texte de *Tristan* qu'il compléta deux ans plus tard, au moment où il composait la musique de la *Walkyrie* et de *Siegfried*. *Parsifal* le préoccupait dès la même époque (1855), et en 1864, sur le désir du roi Louis II, il établissait le projet définitif de ce drame, qu'il paracheva en 1877.

Mais il ne faut pas que ces dates considérées à part, abstraction faite du travail qui s'opérait dans l'esprit de Wagner, nous fassent illusion. Deux années seulement, par exemple, s'écoulèrent entre l'achèvement de la *Tétralogie* et la première ébauche de *Tristan*, et pourtant il y a une différence aussi tranchée entre le joyeux Siegfried[2] et le morose Tristan qu'entre le jour et la nuit : c'est que, pendant ces deux années, Wagner, comme nous l'avons expliqué, était devenu disciple de Schopenhauer.

Et de même qu'il y eut, pour ainsi dire, deux Schopenhauer, celui du *Monde comme volonté et représentation* où la rédemption par l'art et la morale n'apparaît que comme une heureuse inconséquence, et celui des *Suppléments* où les exagérations sont corrigées, et où l'on peut désormais fonder une doctrine positive, pratique, de même il y eut aussi pour Wagner deux manières de concevoir le système du philosophe. Son attention se porta successivement sur la partie *négative*, puis sur la partie *positive* de la théorie ; de là ce que M. Chamberlain appelle lui-même

1. *L'anneau du Nibelung* ou *Tétralogie*.

2. Comment donc expliquer que Wagner ait écrit la musique de *Siegfried* en pleine phase pessimiste ? La lettre à Liszt citée p. 43-44 fournit la réponse. Étonnante complexité de cette riche nature ! C'est au moment où l'*homme* était en proie au plus profond découragement que l'*artiste* composait cette partition si pleine de gaieté et de vie.

« les deux conceptions du Parsifal *renonciateur* et du Parsifal *compatissant*[1] ».

Cela suffit amplement à justifier l'expression dont nous nous sommes servi, en admettant trois *moments* dans la pensée philosophique de Wagner. Car il ne s'agit pas de trois pensées différentes, juxtaposées, mais de trois phases d'une même évolution intellectuelle.

Il nous semble, en effet, qu'on peut distinguer dans les manifestations si variées de la vie psychologique de Wagner un élément fixe qui permet d'établir entre les œuvres les plus diverses de ce génie puissant une réelle unité : à savoir, la croyance à la valeur absolue de l'amour. Cette foi subsiste en lui, même aux heures sombres où il écrivait *Tristan*; mais la manière d'interpréter l'amour, le genre de valeur qui lui est accordé, voilà ce qui varie et où s'opère l'évolution[2].

C'est qu'il y avait en Wagner, outre une extrême sensibilité, une insatiable curiosité intellectuelle. Fidèle au génie de sa race, perpétuellement il songeait, s'efforçant de pénétrer toujours plus intimement le sens des choses[3]. Chez lui,

1. *Rev. wag.* 1re année, p. 223. — Dans le chapitre intitulé « *La genèse* » de son bel ouvrage sur *Parsifal,* M. Kufferath explique comment l'œuvre suprême de Wagner est la synthèse de deux drames restés à l'état d'ébauche : *Jésus de Nazareth* (1848) et *Les Vainqueurs*. Wagner eut la délicatesse de ne point mettre sur la scène le Christ lui-même, comme il en avait eu tout d'abord l'intention. Cette modification est significative. *Les Vainqueurs* (1856) étaient un poème purement bouddhiste. C'est aussi la doctrine négative de Schopenhauer qu'exprimait Wagner dans les paroles qui terminaient *Parsifal* dans la première rédaction :

« Grande est la force du désir,
Plus grande la force du renoncement. »

2. Nous pourrions formuler autrement notre pensée : Chez Wagner, ce ne sont pas les croyances fondamentales de l'*artiste* qui ont varié, mais les théories de l'*homme*. Le feu sacré est demeuré le même ; l'*homme* y a jeté des aliments de valeur très inégale.

3. Aussi l'*idée* compense-t-elle et corrige-t-elle dans les drames de Wagner l'élément *sensualiste* qu'implique nécessairement toute peinture vive des passions humaines. N'envisager en Kundry, en Siegmund ou en Tristan, que l'intensité de la passion sans penser en même temps aux idées qu'ils symbolisent, c'est mutiler l'œuvre du maître. Sans se faire illusion sur la portée *moralisatrice* des pièces de théâtre, il semble que l'élément idéaliste si abondamment répandu dans les drames de Wagner dé-

le sentiment excitait la pensée, la pensée illuminait le sentiment; et à mesure que l'idée se faisait plus claire, plus élevée, l'émotion devenait, elle aussi, plus délicate, plus idéale. C'est ainsi que, sous l'influence des théories humanitaires, l'amour qui provoque dans le *Vaisseau fantôme* et le *Tannhæuser* de beaux exemples de dévoûment *individuel*, aboutit dans la *Tétralogie* à la proclamation de l'amour *universel*, et que, sous l'influence de l'idée chrétienne, le cœur humain rompt les liens de la passion individualiste, égoïste d'un Tristan et d'une Iseult pour atteindre sa noblesse suprême dans l'active, infatigable compassion d'un Parsifal.

D'ailleurs M. Chamberlain admet lui-même « qu'on pourrait fort correctement nommer *Parsifal*: l'*Anneau du Nibelung* idéalisé ». Mais l'*idéalisation* n'est-ce pas précisément ce que nous appelons l'*évolution*?

Sans doute, répondra-t-on; mais cette évolution ne porte nullement sur les sentiments *religieux*. « Wagner a toujours reconnu, affirme M. Chamberlain, les liens qui unissent l'art à la religion; il n'a jamais outrepassé les limites qui les séparent ».

Il nous semble que les divergences d'opinion à ce sujet viennent d'une confusion entre la religion et la dogmatique, entre la croyance et la formule. Que Wagner n'ait donné son adhésion à aucun *symbole* catholique ou protestant, nous en sommes convaincu; qu'il soit arrivé à mieux comprendre, à mieux apprécier l'*esprit* de l'Evangile, que les *sentiments* chrétiens se soient peu à peu réveillés dans son âme — à certains moments, avec une grande intensité — nous ne craignons pas de l'affirmer.

Nous citerions volontiers comme argument cette réponse ou plutôt ce cri sorti des plus intimes profondeurs de sa personnalité, un jour que Villiers de l'Isle-Adam lui demandait s'il n'employait point simplement l'idée religieuse comme une source de puissants effets scéniques: « Je me souviendrai toujours, dit Villiers de l'Isle-Adam, du regard

tourne l'esprit des émotions d'ordre inférieur et lui permette de goûter un plaisir esthétique très élevé et très pur.

que, du profond de ses extraordinaires yeux bleus, Wagner fixa sur moi ».

« Celui qui, en vue de tels bas intérêts de succès ou
» d'argent, essaie degrimacer, en un prétendu ouvrage d'art,
» une foi fictive, se trahit lui-même et ne produit qu'une
» œuvre morte... Il faut à l'artiste véritable, à celui qui crée,
» unit et transfigure, ces deux indissolubles dons : la Science
» et la Foi. Pour moi, puisque vous m'interrogez, sachez
» qu'*avant tout je suis chrétien*, et que tous les accents
» qui vous impressionnent en mon œuvre ne sont inspirés
» et créés, en principe, que de *cela seul*.

« Tel fut le sens exact de la réponse que me fit, ce soir là, Richard Wagner [1]. »

Mais on peut toujours conserver quelque doute sur l'authenticité absolue de pareilles anecdotes ; le mieux est de recourir à ce que l'auteur a édité, commenté lui-même.

Or nous avons, sur le problème religieux, un très intéressant opuscule : *Religion et Art* [2], écrit au moment même ou Wagner venait de terminer le texte et composait la musique de *Parsifal*. La pensée de Wagner s'y développe en pleine liberté, avec ce qu'elle a de pénétrant, de profond, souvent aussi de fantaisiste et de superficiel.

La religion, d'après lui, renferme un élément divin, d'une vérité absolue : la croyance à la misère, à la caducité du monde et à la possibilité d'une rédemption. Le brahmanisme fit reposer cette foi sur des considérations métaphysiques que seuls pouvaient comprendre les « riches d'esprit » ; le bouddhisme finit aussi par s'appuyer sur des spéculations philosophiques. Il en fut autrement de la religion chrétienne. « Son fondateur n'était pas sage, mais divin [3]. » Rien de plus simple que son enseignement ; les allégories, les paraboles qu'emploie Jésus s'adressent à l'imagination et au sentiment des « pauvres d'esprit [4] », qu'elles

1. *Revue wagn.*, 3e année, juin 1887. La conversation date de l'automne 1868.

2. *Religion und Kunst* (1880) G. S. Tome X.

3. *Ibid*. p. 213.

4. Saisissons l'occasion de signaler ce contre-sens que l'on commet habituellement en traduisant ainsi « pauperes spiritu » par : les gens dénués

consolent et fortifient. Mais les « riches d'esprit » ne surent pas se contenter de cette doctrine toute pratique. De là les argumentations subtiles, la transformation des allégories en mythes et finalement, comme résultat des disputes entre les sectes, les dogmes.

Mais au fond de ces mythes et de ces dogmes n'en subsiste pas moins l'élément divin primitif. Par exemple : la croyance au miracle se trouve expliquée et justifiée par ce fait que le plus grand miracle — on pourrait dire le surnaturel en soi — c'est précisément la conversion de l'homme naturel parvenu à ne regarder le monde que comme une apparence et à nier la « volonté de vivre ». Par conséquent, quoi qu'il en soit des spéculations humaines et des formules auxquelles elles donnèrent naissance, l'élément surnaturel, divin, se manifeste dans le changement moral survenu chez les premiers fidèles, et par-dessus tout, d'une manière unique, il se manifeste en Jésus, puisque la conversion de la volonté s'est pleinement réalisée en sa personne.

Le Divin s'exprimera donc en Jésus d'une manière anthropomorphique : l'exemple de la pitié parfaite, l'irrésistible modèle de la patience et du désintéressement, n'est-ce pas son corps étendu sur la croix, en proie à d'atroces tortures? Malheureusement on voulut identifier le Divin qui se manifestait dans le sacrifice du tout-aimant Sauveur avec le Jéhovah juif, le Dieu colère et punisseur ; de là, décadence du christianisme et, finalement, athéisme moderne.

Le rôle de l'art est de « sauver » l'élément idéal de la religion, en dégageant du sens littéral des dogmes leur vraie signification et en la traduisant par des images concrètes de plus en plus expressives. C'est ce qu'ont fait les divins artistes Raphaël et Michel-Ange. La poésie, esclave de la parole, n'a pu que renchérir, chez Dante par exemple, sur l'exagération des formules dogmatiques. Il était réservé à la musique, indépendante à la fois de la parole et des ima-

d'esprit, sans intelligence. Il s'agit, dans le texte de S. Matthieu, des pauvres humbles et pieusement résignés. Cf. Renan, *Hist. d'Israël*, t. III, ch. IV: Les *Anavim*.

ges sensibles, de traduire de la manière la plus exacte « l'essence même » de la religion.

Dans toute cette interprétation mythique de la religion chrétienne, dans la réprobation de Jéhovah et du judaïsme, dans la prédominance, enfin, donnée à la musique sur les autres arts, nous reconnaissons sans peine l'influence de Schopenhauer[1]. Elle n'est pas moins sensible dans les deux dernières parties de *Religion et Art*, qui renferment, elles aussi, des vues du plus haut intérêt.

Wagner fait observer que, consciente de sa déchéance et désespérant d'atteindre le bien, la volonté humaine se tourna vers le beau. Mais qu'était-ce que la jouissance esthétique isolée de la sorte « sinon une bouffonnerie sans cœur » ne remédiant à rien et laissant l'humanité, chez les Grecs aussi bien que chez les plus grossiers Barbares, abandonnée au règne brutal de la force. « De temps en temps, entre les accès de cette rage de sang, il s'est élevé des sages (Pythagore, par exemple, le maître de la doctrine végétarienne) qui ont constaté que le monde souffrait d'une maladie qui le maintenait dans un état de décadence croissante. » Enfin, « parmi les plus pauvres et les plus méprisés du monde, apparut le Sauveur, qui enseigna le chemin du salut, non plus par des doctrines, mais par des exemples. Il donna son propre sang et sa propre chair comme dernier et suprême sacrifice de purification pour tout le sang répandu,

1. On s'en convaincra immédiatement en lisant, dans *Le Monde* etc... le paragraphe 70, et dans les *Suppléments* les chapitres XLVIII, XLIX. Voici un passage caractéristique, tiré du ch. XLVIII : « Il ne faut pas seulement regarder les hommes dans le temps comme des êtres indépendants les uns des autres, il faut concevoir l'idée platonicienne de l'homme qui se rapporte à la suite des hommes de même que l'éternité en soi à l'éternité délayée dans le temps. Si l'on ne perd pas de vue l'idée de l'homme, on s'aperçoit que la chute d'Adam représente la nature bornée, animale, pécheresse de l'homme, celle qui fait de lui un être fini, voué au péché, à la douleur et à la mort. Au contraire, la vie, les enseignements et la mort de Jésus-Christ sont l'image du côté éternel, surnaturel, de la liberté et de l'affranchissement de l'homme. Tout homme est donc, à ce titre et en puissance, aussi bien Adam que Jésus, selon la manière dont il se conçoit lui-même et dont ensuite sa volonté le détermine ; de là résulte pour lui ou la mort inévitable, ou le salut et la conquête de la vie éternelle ». p. 437. Cfr. p. 424 du § 70.

pour toute la chair déchirée dans le péché, et désigna à ses disciples le pain et le vin comme repas quotidien : « *Prenez cela dorénavant en souvenir de moi* ! » Tel est le seul office salutaire de la foi chrétienne : en l'exerçant, on pratique toute la doctrine du Rédempteur [1]. »

Cette interprétation de l'Eucharistie comme repas végétarien est tellement fantaisiste que nous n'essaierons point de la réfuter, nous contentant de lui opposer l'admirable fin du deuxième acte de *Parsifal*, où les chants qui accompagnent la cène eucharistique expriment la plus pure doctrine de l'Evangile.

Elle est aussi bien forcée, la manière dont Wagner explique comment la *religion* chrétienne dégénéra vite en *église* chrétienne : la cause principale du mal fut, qu'obligée de soumettre par la peur des races inférieures, l'Eglise recourut aux formules juives pour la confection de son dogme...; en somme, « c'est la loi de Mahomet qui est devenue la loi fondamentale de toutes nos civilisations : « Assurément ce n'est pas Jésus-Christ, le Rédempteur, qui a ordonné à un maître de faire prêcher des aumôniers devant les régiments rangés en bataille ; mais, en prononçant son nom, ceux-ci pensent certainement à *Iaveh* ou à *Elohim*, qui haïssait tous les autres dieux et voulait les savoir soumis par son peuple fidèle [2]. »

Comment donc expliquer la décadence universelle de l'humanité ? Une violente révolution géologique qui aurait obligé l'humanité à abandonner le régime végétarien et à se nourrir de chair et de sang semble à Wagner l'hypothèse la plus plausible. Il résume ensuite les tentatives faites à diverses époques pour remédier au mal et guérir l'humanité : efforts des végétariens, par exemple, société protectrice des animaux, associations de tempérance, associations ouvrières. De la médiocrité des résultats faut-il conclure à l'impossibilité d'une délivrance ? Nullement, ce serait tomber dans un pessimisme absolu. Ceux qui acceptent cette théorie ne font entrer en ligne de compte que les souffrances qui désolent

1. *Religion und Kunst* G. S. T. X, p. 230.
2. *Ibid.*, p. 233.

l'humanité, sans penser que le rôle de l'homme est précisément de « réparer avec conscience le mal qui résulte de l'aveugle volonté qui forme le monde[1] ».

Mais, qu'on ne l'oublie pas, « toute incitation et toute force rendant possible la réalisation de la grande régénération ne peut croître que sur le fond d'une véritable religion[2] ». Ce que Wagner entend par « une véritable religion », il l'explique dans les dernières pages. C'est « l'âme de la religion » dégagée de toute allégorie et de tout appareil théâtral[3]; et cette âme, c'est le divin sentiment de la pitié, de la charité.

Il ne s'agit plus, on le voit, de la moralité *indépendante*, purement humaine, de la *Tétralogie* ; la pitié est vraiment un sentiment *religieux*, dont la pratique n'est plus isolée de l'imitation du divin modèle. « Reconnaissons, conclut Wagner, ayant dans notre cœur la pensée du Rédempteur, que ce n'est point par leurs actions, mais par leurs souffrances, que les hommes du passé nous tiennent de près et sont dignes d'occuper notre pensée, que notre intérêt doit se porter sur le héros vaincu, non sur le vainqueur. Si la condition résultant d'une régénération de l'espèce humaine peut encore se former par la force d'une conscience tranquillisée, toujours dans la nature qui nous entoure, dans la puissance des éléments, dans les manifestations de la volonté qui apparaissent au-dessous et à côté de nous, dans la mer et dans les déserts, dans l'insecte même, dans le ver que nous écrasons sans le voir, toujours nous aurons le sentiment du tragique de cette vie du monde, et toujours nous lèverons les yeux vers le Rédempteur cloué sur la croix comme vers notre suprême et plus noble refuge[4]. »

1. *Ibid.* p. 246 — Nous expliquerions ainsi dans *Parsifal* le symbolisme de la lance qui blesse ou qui guérit : c'est la même volonté qui nous torture par le désir et qui nous délivre en se niant elle-même.

2. *Ibid.* p. 242.

3. *Distinguons*, ne *séparons* pas ! Là serait l'utopie. Si l' « appareil théâtral » n'était pas nécessaire à l'humanité, pourquoi Wagner aurait-il réincarné l' « âme du christianisme » dans Parsifal ?

4. *Ibid.* p. 247. — C'est à Enge, près de Zurich, raconte M. Kufferath (*Parsifal*, p. 168), le Vendredi-Saint 1857, que Wagner, comme il le dit

Est-il besoin d'ajouter, après de telles paroles, qu'à cette époque Wagner ne considérait plus la religion comme un obstacle au libre développement de l'humanité [1], mais admettait un seul et même idéal comme étant l'âme de l'art vrai et de la religion véritable [2] ?

Nous croyons donc à la sincérité des sentiments de Wagner exprimés dans le programme qu'il composa en 1880 lors de l'exécution de l'Ouverture de *Parsifal* devant le roi Louis II, et où il donne lui-même l'explication de ce magnifique morceau :

AMOUR — FOI — ESPÉRANCE.

Premier thème : AMOUR.

« Prenez mon corps, prenez mon sang au nom de notre amour ! » (Répété en diminuant par des voix d'anges).

« Prenez mon sang, prenez mon corps en souvenir de moi ! » (De nouveau répété en diminuant).

Second thème : FOI.

Promesse de la rédemption par la foi. Ferme, pleine de vie, se manifeste la foi, fortifiée, voulante, même dans la souffrance.

A la promesse renouvelée, la foi répond des célestes hauteurs ; — comme portée sur les ailes de la blanche colombe, — descendant, s'emparant du cœur des hommes toujours plus

lui-même plus tard, « entendit ce soupir de la plus profonde pitié qui jadis retentit de la croix sur le Golgotha et qui, cette fois, s'échappa de sa propre poitrine. » En quelques heures, il écrivit les vers si tendrement émus qu'il mit plus tard dans la bouche de Gurnemanz et qui expliquent le charme du Vendredi-Saint, ce jour de l'universel repentir et de l'universel pardon, où la nature paraît plus belle, où l'herbe et la fleur arrosées par les larmes du pêcheur, sainte rosée, relèvent la tête, où toute créature aspire au Rédempteur et tressaille de joie devant l'homme purifié. Dès ce moment *Parsifal* était conçu.

1. C'était sa thèse dans *Die Kunst und die Revolution* (1849) G. S. T. III, p. 25.

2. « Vu qu'il m'est devenu possible d'arriver à cette conviction que l'art véritable ne peut réussir que sur la base d'une moralité véritable, je devais reconnaître à l'art une vocation d'autant plus élevée que je le trouvais pleinement identique à la véritable religion ». (Appendice à *Religion und Kunst*, p. 251. Wagner répond à la question : Voulez-vous donc fonder une religion ? et explique pourquoi la chose n'est pas possible).

largement et pleinement, remplissant le monde, la nature entière : et alors regardant le ciel, doucement apaisée.

Encore une fois, dans la solitude, s'élève la plainte de l'aimante compassion : l'angoisse, la sueur sacrée du mont des Oliviers, la divine souffrance du Golgotha ; — le corps pâlit, le sang coule et brille dans la coupe avec une lueur de bénédiction, répandant sur tout ce qui vit et souffre la joie de la rédemption par l'amour... A voir Amfortas, le gardien souillé du sanctuaire, nous sommes préparés : à la cruelle souffrance de son âme y aura-t-il une rédemption ? Une fois encore nous entendons la promesse — et nous espérons ! [1]

Parsifal est donc une œuvre profondément, essentiellement religieuse, sans qu'elle implique d'ailleurs l'adhésion de Wagner à quelque symbole théologique officiel.

Mais l'homme intelligent, qui éprouve le besoin de se rendre compte de ses sentiments, de sa croyance, ne saurait échapper à la nécessité de *formuler* ses pensées. S'il ne souscrit point au Credo[2] de telle ou telle Eglise, force lui est de le remplacer par un Credo qu'il invente lui-même ou emprunte à quelque puissant esprit. Ce sont les formules de Schopenhauer qu'adoptait Wagner au moment où il composa *Parsifal.* Dans un appendice à *Religion et Art*, il reconnaît que la charité exige de la part de l'homme naturel un effort presque excessif. Aussi notre civilisation va-

1. R. Wagner, *Entwürfe, Gedanken*, etc, p. 106.

2. Lorsque l'Eglise formule un dogme, elle emprunte ses expressions à la science ou à la philosophie prédominante de l'époque. Par exemple, la doctrine de l'Eucharistie a été formulée par le Concile de Trente en termes empruntés aux théories scolastiques. De là dans les dogmes un élément évidemment humain et d'une valeur relative, transitoire. L'immense majorité ne s'en rend même pas compte. Ceux qui sont capables de distinguer entre l'élément divin et l'élément humain dans les définitions dogmatiques — ce dont l'Eglise ne les empêche point — s'imaginent souvent n'avoir pas la foi parce qu'ils se croient obligés de donner une adhésion absolue à des opinions dont ils connaissent l'inexactitude. L'Eglise, forcée d'avoir un langage officiel, ne peut cependant changer sans cesse ses formules, ce dont elle aurait, d'ailleurs, le droit. Comme disait l'Apôtre, elle se doit « aux Barbares aussi bien qu'aux Grecs, aux ignorants comme aux savants ». Et les plus cultivés se sentent trop *de la foule* par leurs misères physiques et morales pour ne pas avoir la charité de laisser l'Eglise se proportionner au niveau intellectuel moyen de l'humanité.

t-elle à sa ruine par suite du manque de charité. Mais comment faire aimer un monde à l'égard duquel on doit entretenir sans cesse des sentiments de méfiance ? Comment aimer le prochain, alors que le prochain est ce qu'il y a pour nous de plus incompréhensible ? Qui nous fournira cette compréhension, cette connaissance ? La philosophie de Schopenhauer[1]. Et Wagner ajoute : « Il n'y a que la charité qui a germé dans la compassion et qui se manifeste dans la compassion jusqu'à l'entière destruction de la volonté propre, qui soit la charité chrétienne libératrice dans laquelle la foi et l'espérance sont contenues nécessairement : la foi comme connaissance infaillible et sûre de la signification morale du monde, l'espérance comme conviction consolante de l'impossibilité d'être déçu par cette connaissance[2]. »

Curieux mélange de christianisme et de *schopenhauérisme* ! Wagner n'a fait que remplacer une dogmatique par une autre, tant il est vrai que l'homme vraiment intelligent ne saurait s'en passer !

En tous cas, la croyance de Wagner n'est pas moins sincère, pas moins intense, qu'elle ait pour objet la manifestation pratique de la divine charité en Jésus-Christ ou la justification théorique de cette vertu dans le système du philosophe. C'est que le Divin, l'Idéal, lui apparaissait sous cet aspect : l'amour.

Et cela même explique une exagération souvent reprochée à Wagner : avoir fait de Parsifal un « fou[3] », et en certaines

1. *Was nützt diese Erkenntniss ?* G. S. T. X, p. 260. Cfr. p. 256 . « Il était réservé à un seul grand esprit — et combien tard seulement — de porter la lumière dans la confusion plus que dix fois séculaire où la conception juive de Dieu avait enveloppé le monde chrétien tout entier. Si le penseur déçu put enfin se tenir de pied ferme sur le sol d'une morale véritable, nous le devons au continuateur de Kant, Arthur Schopenhauer, le philosophe au grand cœur. » Et plus loin il affirme que la philosophie de Schopenhauer doit devenir « le fondement de toute culture ultérieure, intellectuelle et morale ».

2. *Ibid.*, p. 260.

3. « Der reine Thor ». Evidemment il ne s'agit pas ici de la *folie* proprement dite. Est-ce seulement du manque d'habileté mondaine, d'astuce ? Nous croyons cette interprétation insuffisante. La véritable explication, à notre avis, c'est que, pour Wagner, les plus nobles actions comme les plus sublimes idées doivent jaillir de l'*inconscient*. Voilà

circonstances — ce qui est plus grave — un naïf. De la sorte, pensait-il, la charité manifesterait avec plus d'éclat son efficacité, puisqu'elle suppléerait à l'absence de l'intelligence [1] et suffirait à elle seule pour faire de Parsifal un héros.

Isoler ainsi la charité de l'intelligence [2], c'est réaliser une abstraction, c'est surtout émettre un paradoxe. Pris à la lettre, ce paradoxe conduirait à des conséquences déplorables. Dès lors, en effet, Nietzsche aurait le droit d'affirmer que la morale et la religion sont la négation de la vie, un symptôme d'appauvrissement, de dégénérescence de la race humaine ; il aurait raison de reprocher au christianisme de tendre à transformer le monde en un vaste hôpital où des malades seraient perpétuellement occupés à soigner des malades. Dès lors aussi deviendrait insoluble l'antinomie si souvent établie entre la charité et la grande loi de la lutte pour la vie. Au contraire, si le progrès intellectuel se réalise parallèlement au progrès moral, comme les malentendus, les rivalités, les haines viennent habituellement de la vanité, de la susceptibilité, c'est-à-dire de l'inintelligence et de la sottise, plus encore que de l'égoïsme, ces causes supprimées, on verrait peut-être s'établir ici-bas l'entente, l'union pour l'existence.

Si donc Socrate et Platon ont eu tort de n'envisager qu'un seul côté de la question morale, en affirmant que l'homme

pourquoi Wagner nous présente Siegfried (héroïsme physique) et Parsifal (héroïsme moral) comme « ne sachant rien ». (Cfr. *Parsifal* G. S., p. 335, 336. — *Siegfried*, Edit. Schott, p. 81 : « Nichts du weisst » et l' « Unbewusst » de W., p. 40.)

1. « *Durch Mitleid wissend*, der reine Thor ».

2. On pourrait rapprocher de cette charité aveugle la foi aveugle que Lohengrin, par exemple, exige de Elsa. C'est la même exagération, venant, croyons-nous, de ce que Wagner admettait, relativement à la volonté humaine, le déterminisme de Luther, de Hégel et de Schopenhauer. Etre libre, pour lui, c'est ne pas subir de contrainte extérieure et obéir à la « nécessité intérieure » de sa nature (Cfr. lettre à Uhlig du 19 janvier 1849, citée par C. Benoît dans *Musiciens*, etc.. p. 17). De là le caractère presque *impulsif* de plusieurs de ses personnages. La doctrine catholique, au contraire, n'a jamais anéanti le libre arbitre devant la grâce, l'intelligence devant la foi, pas plus qu'elle n'a absorbé le monde en Dieu, l'individu dans le Tout, comme cela a lieu dans la plupart des systèmes philosophiques.

est méchant parce qu'il est ignorant, il ne faut pas tomber dans l'excès opposé et s'imaginer qu'on guérira la méchanceté sans remédier à l'ignorance. Wagner a eu tort d'incarner ce dernier paradoxe en Parsifal. Quelle différence avec le Christ de l'Évangile ! Jésus est « plein de miséricorde », il est aussi « plein de vérité »; il est « l'Agneau de Dieu », mais aussi « la lumière du monde ». Le « fou pur », c'est l'ascète de l'Orient, perdu dans ses rêveries stériles et ne songeant même pas à construire un hospice ou une école. L'homme vraiment charitable, c'est Vincent de Paul joignant à une compassion inépuisable le don d'initiative, la prudence, le sens pratique et tous les talents d'un organisateur et d'un administrateur habile.

Notre profonde admiration pour *Parsifal* ne nous empêche donc point de regretter, par exemple, que dans la scène des Filles-fleurs, Parsifal fasse preuve d'une véritable niaiserie.

Nous n'en dirions pas autant de l'épisode de sa tentation par Kundry, et ne saurions approuver ici les critiques de M. Schuré, qui s'étonne de ce « qu'un niais pénètre d'un seul coup toutes les profondeurs de la religion et de la philosophie parce qu'une femme a posé ses lèvres sur les siennes[1] ». Cette appréciation nous étonne d'autant plus que M. Schuré a parfaitement analysé ce qui se passe dans l'âme de Parsifal au moment où il reçoit les caresses de Kundry. « Les flèches du désir, dit-il très bien, lui révèlent instantanément la profondeur du mal dont souffre le roi déchu du Graal[2]. La volupté mère des douleurs lui révèle toute la douleur humaine. Tous ces êtres qui croient jouir, comme ils souffrent, comme ils crient après la rédemption[3] ! » Mais si le trouble du désir paraît évoquer subitement le souvenir des tortures d'Amfortas, l'instantanéité n'est qu'apparente.

1. *Le Drame musical*, t. II, p. 309.
2. Parsifal explique de la manière la plus claire l'association de ces sentiments : « La blessure !... s'écrie-t-il — non ce n'est pas la blessure, mais le désir ardent, l'ardent et effréné désir. — Oh ! tourment de l'amour !... » Cfr. G. S. T. X, p. 358. Traduct. de J. Gautier, p. 56.
3. Schuré, *Le drame musical*, t. II, p. 303.

Parsifal a déjà fait l'apprentissage de la compassion : il en a ressenti les premières émotions quand Gurnemanz lui a mis sous les yeux le cygne mort ; il a souffert, souffert cruellement, en entendant gémir Amfortas. Depuis cette heure, il a conservé dans son âme la blessure de la sympathie ; elle s'est rouverte sous le baiser tentateur.

Dans quel état d'âme, avec quelles intentions Wagner composa *Parsifal*, il l'a d'ailleurs clairement révélé en racontant cette légende gracieuse et touchante : « Dans la Suède nouvellement convertie, les enfants d'un pasteur entendirent une Nixe chanter au bord d'un fleuve, en s'accompagnant sur la harpe. « Chante, chante, lui crièrent- » ils, tu n'obtiendras jamais ton salut. » La Nixe laissa tristement tomber sa harpe. Les enfants l'entendirent pleurer et allèrent raconter la chose à leur père. Celui-ci les gronda et les renvoya porter à la Nixe un message consolant. « Nixe, ne sois plus triste, lui crièrent-ils de nouveau ; » notre père te fait dire que tu peux encore arriver au salut ! » Alors, pendant toute la nuit, ils entendirent résonner sur le fleuve des accords et des chants si doux qu'on n'avait jamais rien entendu de plus délicieux. Maintenant le Rédempteur lui-même nous invite à chanter nos désirs, notre foi et nos espérances. L'Eglise chrétienne nous a laissé son plus noble héritage : l'âme du christianisme, qui sait tout plaindre, tout dire et tout chanter. La sainte musique, envolée du temple, pourrait pénétrer et animer la nature, enseignant à l'humanité, qui a besoin de salut, une nouvelle langue pour rendre l'infini. [1] »

C'est dans cette langue divine que *Parsifal* s'adresse à la pauvre âme humaine toujours inquiète et découragée. Voilà pourquoi cette œuvre restera éternellement belle, éternellement consolatrice, comme l'Evangile dont elle est un écho fidèle et harmonieux.

1. *Religion und Kunst*, G. S. T. X. p. 249.

CHAPITRE VII

CONCLUSION.

Wagner fut, avant tout, un dramaturge et un musicien de génie. Que ses œuvres contiennent en outre une philosophie, ou, pour parler sans équivoque [1], des théories philosophiques, nous l'avons, ce semble, surabondamment prouvé.

Doit-on pour cela voir en Wagner un chef d'école, le fondateur de la métaphysique de l'avenir ? En aucune manière. Nous maintenons, au contraire, qu'il n'a point formulé sur le monde et la vie de système *original* et n'a été, en ces matières, qu'un disciple de Feuerbach ou de Schopenhauer.

Une âme d'artiste est comme ces instruments d'une merveilleuse délicatesse où se traduisent immédiatement les moindres variations du milieu environnant. Wagner a donc subi tour à tour l'influence des grands penseurs ses contemporains, mais là est précisément l'intérêt : voir les idées d'une époque réfléchies, concentrées par le miroir puissant d'une aussi vaste intelligence.

D'autant que Wagner était, dans toute la force du terme, « un miroir *vivant* », selon l'heureuse expression de Leibnitz[2] ; il ne réflétait rien d'une manière passive ; il transformait toute image.

Si, par exemple, Wagner prêche, avec l'école hégélienne,

1. Dans son excellent ouvrage sur l'*Art de R. Wagner* (note p. 295) M. Ernst soutient pourtant, comme M. Chamberlain, que si les œuvres du Maître contiennent une *philosophie* de la vie (en donnant au mot philosophie son sens large), elles ne renferment point de *système* philosophique. Tout en reconnaissant que l'artiste en Wagner est supérieur au philosophe, nous ne croyons pas pouvoir lui refuser ce double titre.

2. *Monadologie*, § 56.

l'amour-sauveur, il cherche la cause des douleurs, des maux, des crimes qui désolent la terre dans la déviation originelle des tendances premières de la Nature symbolisées par Wotan.

Plus tard, il s'enthousiasme pour les théories de Schopenhauer, mais vite il se détache des thèses négatives de cette philosophie et consacre le dernier de ses drames à en développer la partie positive et pratique : nécessité, possibilité d'une conversion, d'une régénération. Un souffle chrétien anime cette œuvre suprême. Faut-il s'en étonner ? Si le besoin de commisération, de sympathie, développé en Wagner par de cruelles souffrances [1], le prédisposait à accepter une philosophie morale qui se résume presque entière en la *pitié*, il ne lui était pas besoin de longues réflexions pour se convaincre que la pitié vraie, pleine, efficace, c'est la *charité* chrétienne. D'autre part, fatigué des contradictions intimes, des luttes auxquelles le condamnait sa nature si complexe, Wagner n'avait jamais cessé de soupirer après une *rédemption*. Le mot revient fréquemment sous sa plume. Si vague soit-il demeuré dans sa conscience, ce désir du salut devait lui faire tourner définitivement les yeux vers la Croix et l'Évangile.

On peut donc résumer ainsi les trois moments de la pensée de Wagner :

1° Naturalisme (*Tétralogie*),
2° Pessimisme (*Tristan et Iseult*),
3° Foi religieuse (*Parsifal*) [2].

Or ne sont-ce point là les diverses étapes que tous, plus

1. Voir, par exemple, la lettre à Uhlig citée par Kufferath (*La Walkyrie*, p. 54) : « La seule chose qui pourrait me rendre quelque espoir me manque, c'est-à-dire la sympathie, la véritable sympathie, etc. »

2. Toute classification de ce genre est essentiellement artificielle, surtout lorsqu'il s'agit d'un esprit aussi impressionnable que celui de Wagner. Nous cherchons seulement à caractériser chaque période par l'état d'âme prédominant. Nous aurions pu indiquer les *Maîtres Chanteurs* (composé de 1861 à 1867) comme marquant la fin de la phase pessimiste et annonçant le retour à des idées plus saines. Les œuvres qui ont précédé la *Tétralogie* peuvent être considérées comme appartenant à une période préparatoire où le génie de Wagner n'avait pas encore une pleine conscience de lui-même.

ou moins, nous parcourons dans ce long et pénible voyage à la recherche de la vérité ?

Revenir à la nature, cela paraît si simple, si légitime [1] ! Mais que faut-il entendre au juste par là ? Serait-ce un retour à l'instinct animal ? Or il en est de l'instinct comme de toutes les forces aveugles de la nature : livrées à elles-mêmes, sans contrôle, elles deviennent bien vite de redoutables fléaux. S'agit-il, au contraire, de l'instinct pénétré de raison, comme se le représentaient les Stoïciens ? Mais nos lois, nos institutions sont déjà un essai de conciliation entre les exigences de l'instinct et les directions rationnelles. Y fera-t-on la part plus large à l'instinct ou à la raison ? Tout est là. La véritable opposition, en effet, n'est pas, comme on le dit souvent [2], entre le paganisme et le christianisme

1. « Le naturalisme antique, dit très bien J. Lemaître, était une délicieuse chose, parce qu'il n'était pas une négation. Il est doux de le pratiquer sans y songer. Mais *on n'y revient pas*, tout simplement parce que, quand on veut y revenir, c'est donc qu'on l'a dépassé, et, si on l'a dépassé, c'est donc qu'on ne pouvait pas s'y tenir... » (*Impressions de théâtre*, 5e série, p. 24). Personne n'a fait à ce sujet d'aveu plus net que M. Taine, qui, après avoir exalté le paganisme, a été conduit par l'étude des faits à reconnaître dans le christianisme « l'organe spirituel, la grande paire d'ailes indispensables pour soulever l'homme au-dessus de lui-même, au-dessus de sa vie rampante et de ses horizons bornés, pour le conduire à travers la patience, la résignation et l'espérance jusqu'à la sérénité, pour l'emporter par delà la tempérance, la pureté et la bonté, jusqu'au dévouement et au sacrifice... Il n'y a que lui pour nous retenir sur notre pente natale, pour enrayer le glissement insensible par lequel incessamment et de tout son poids originel notre race rétrograde vers ses bas-fonds... ». (*La reconstruction de la France en* 1800. *Rev. des Deux-Mondes*, 1er juin 1891, p. 493).

2. C'était jadis la thèse des Saint-Simoniens ; de nos jours, celle d'Ibsen, par exemple. La question est traitée déjà dans *Tannhæuser* ; c'est la réconciliation de la nature et de la foi que veut prédire Wagner quand il fond dans une seule harmonie le chant de l'amour profane et l'hymne inspiré des pèlerins. Pourtant, la mort d'Elisabeth et de Tannhæuser tendrait plutôt à faire croire que cette réconciliation n'aura pas lieu en ce monde. Quoi qu'il en soit, nous remarquerons qu'elle ne sera jamais complète, définitive ; elle suivra le progrès des sciences d'une part, d'une intelligence plus exacte de l'Evangile, de l'autre. Il nous est impossible de ne pas faire observer aussi que si l'Elisabeth de Wagner est une fiction ravissante, bien plus ravissante encore fut cette créature toute de pureté, de tendresse et de dévouement, la véritable sainte Elisabeth. Tant il est vrai que le christianisme n'est opposé qu'aux tendances exagérées, malsaines de la nature !

pris comme synonymes de jouissance absolue et de renoncement absolu. Le paganisme n'était nullement le règne exclusif de la passion brutale : qu'on se rappelle Pythagore, Socrate, Epictète, Marc-Aurèle. D'autre part, le christianisme n'est en aucune manière cet ascétisme bouddhiste ennemi de tout désir, de toute joie, auquel on prétend le réduire afin de le réfuter plus facilement. Le paganisme était déjà un effort de la raison et de la conscience humaine vers l'Idéal, effort médiocre, insuffisant, nous l'avouons, que les passions eurent bien vite arrêté, neutralisé, mais effort réel. L'aspiration vers le vrai et le bien atteignit toute son intensité en Celui qui est venu, dit-il lui-même, « non pas détruire, mais perfectionner[1] », et donner son plein développement à ce qui n'était encore qu'en germe dans la conscience humaine. La véritable opposition est donc bien entre la nature purement animale, et restant animale sans évolution, sans progrès, et la nature humaine, c'est-à-dire la nature animale dirigée, corrigée, transformée, grâce à l'effort et au sacrifice, par la raison et la conscience.

Quant aux formules plus récentes : foi à l'humanité, au travail, au progrès, il est facile de se rendre compte qu'on ne peut *croire* à l'humanité, au travail, considérés comme *faits*. Un fait *se constate*, et ne peut déterminer la *foi* que si on l'observe à travers un idéal qui le transfigure. S'agit-il de l'humanité conçue non comme elle *est*, mais comme elle *devrait* être, du travail envisagé comme moyen d'un progrès qui *doit* être réalisé : c'est alors l'idéal qui est objet de croyance.

En dehors de toute foi en l'idéal, l'esprit se heurte aux misères de la réalité et passe vite de l'enthousiasme au découragement.

Le penseur ne peut échapper à un tel pessimisme qu'à la condition de changer de critérium. Qu'il ne s'obstine point à apprécier la vie au point de vue étroit de la jouissance sensible et du plaisir individuel. Loin de n'envisager les êtres que sous leur aspect phénoménal et contingent, qu'il

1. Matth. V, 17.

projette sur eux cette lumière divine que tout homme de bonne volonté découvre au fond de sa conscience. Il lui sera possible alors de *croire* à l'humanité, de *croire* au travail, au progrès. Ces expressions prendront leur véritable sens ; elles apparaîtront comme des formules déguisées, amoindries, de la foi religieuse.

Tel nous paraît être le chemin que Wagner a parcouru de la *Tétralogie* à *Parsifal*. Il aurait pu, à meilleur droit que beaucoup d'autres, ne rien chercher au-delà de la splendeur artistique de son œuvre, créant le beau sans s'inquiéter du vrai. Loin de là, il a poursuivi le vrai avec une ardeur et une loyauté dont témoigne précisément l'intéressante évolution mentale que nous nous sommes efforcé de résumer.

Il est permis, par conséquent, sans faire de Wagner un prophète ou un messie, de constater, qu'après bien des hésitations et des luttes, sa pensée a enfin trouvé le repos dans ces croyances supérieures qu'ont partagées les plus nobles intelligences. Il ne faut point en être surpris : l'âme du grand artiste était orientée vers l'éternelle vérité par ce sentiment qui fait, nous l'avons vu, l'unité de son œuvre, qui déjà se manifeste dans les *Fées*, le *Vaisseau-fantôme* et *Tannhæuser*, inspire la conclusion de la *Tétralogie*, remplit tout *Parsifal* : la pitié, le dévoûment, l'amour désintéressé et pour employer le mot de l'Evangile : la Charité.

TABLE DES MATIÈRES

Imp. G. Saint-Aubin et Thevenot, Saint-Dizier (Hte-Marne), 30, Passage Verdeau, Paris.